DIE ERNEUERUNG DER HEROISCHEN LANDSCHAFT NACH 1800

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

DER HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT

DER UNIVERSITÄT BASEL

VORGELEGT VON

WILHELM STEIN

AUS ZÜRICH



STRASSBURG

UNIVERSITÄTS-BUCHDRUCKEREI VON J. H. ED. HEITZ

(HEITZ & MÜNDEL)

1917

Genehmigt von der philologisch-historischen Abteilung der philosophischen Fakultät auf Antrag des Herrn Professor Dr. F. RINTELEN.

Basel, 9. März 1916.

Der Dekan: Prof. Dr. FR. FICHTER.

Vorliegende Arbeit erscheint gleichzeitig, mit zahlreichen Abbildungen versehen, als Heft 201 der Serie „*Studien zur Deutschen Kunstgeschichte*“ im Verlage von J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel), Straßburg i. E.

INHALT.

VORWORT.

AN den Namen Joseph Anton Koch knüpft sich die Erneuerung der heroischen Landschaft. Die deutsche Jahrhundertausstellung Berlin 1906 hatte, zum erstenmal seit Hermann Riegels Kochausstellung Leipzig 1868, eine größere Anzahl der sehr zerstreuten Bilder des Meisters vereinigt und neuerdings die Aufmerksamkeit auf dessen Werk gelenkt.

Diese Aufmerksamkeit war nicht allein bedingt durch das historische Interesse für ältere deutsche Kunst, das acht Jahre später zu der darmstädter Ausstellung deutscher Malerei des 18. Jahrhunderts geführt hat; den Sehenden überraschte vielmehr in Kochs Bildern eine formende Kraft, die andern Deutschrömern der Zeit abgeht. Begabung fehlte jenen Künstlern weniger als das Maß im Aufnehmen italienischer Natur und Kunst, andererseits die Herrschaft über ihre hochfliegenden Gedanken — kurz die Fähigkeit, sich abzugrenzen und so eine eigene Form zu fördern. Jene Künstler sprechen alle von Kochs Genialität, ohne sich recht bewußt zu sein, worauf sie denn beruhte. Auch Koch wollte hoch hinaus, aber unter jenen Den-

kenden blieb er der bildende Künstler, der sich in aller Ruhe das Werkzeug zurüstete, mit dem man ein klar erkanntes Ideelles sinnlich macht.

Seit 1805 bis in die jüngste Zeit hat sich die Kunstliteratur in sehr verschiedener Weise mit Koch befaßt[1]. 1905 ist ihm in Ernst Jaffé ein Biograph entstanden, dessen Darstellung, gestützt auf ein gut benutztes Quellenmaterial, vornehmlich dem Menschen Koch gilt. Lebendig steht er uns vor Augen. Zum Schluß bringt Jaffé eine vorzügliche Bibliographie und den Versuch eines Oeuvrekatalogs. In demselben Jahre gibt er als willkommene Ergänzung einen Neudruck der verschollenen Kunstchronik Kochs heraus, jener ergötzlichen, für Koch und seine römische Umgebung höchst wichtigen Schrift[2].

Was ich im folgenden unternehme, ist eine Darstellung von Kochs künstlerischem Wege auf Grund von Analysen seiner Werke. Dafür wurden namentlich auch der reiche zeichnerische Nachlaß Kochs in der wiener Akademie, die wichtigen Aquarelle und Sepiablätter der berliner Nationalgalerie, der Albertina und des stuttgarter Kupferstichkabinetts verwertet. Ohne im Katalog eine Vollständigkeit anzustreben — äußere Umstände hinderten die Reise nach Rußland, England, Kopenhagen, Bozen — konnte ich doch, die mir bekannten Bilder einordnend, eine Vorstellung ihrer Zusammenhänge gewinnen. Das Schwergewicht ist gelegt auf die besondere Leistung Kochs als Gestalters der Landschaft. Es mußte untersucht werden, inwiefern Koch die heroische Landschaft, deren Schöpfer Poussin ist, erneuert hat.

Bei der Ueberprüfung dieser Zusammenhänge lag es nahe und wäre zweckdienlich gewesen, statt einer isolierten Abhandlung über Poussin jeweilen charakteristische Proben seiner Landschaft vergleichsweise in die Betrachtung von Kochs Werken einzubeziehen. Dazu mußte

ich eine Definition des Wesens jener Landschaft zu grunde legen können. Solch eine Grundlage fehlte. J. Gramms «Ideale Landschaft» Freiburg 1912 irrt vom Wesentlichen ab. Das Verdienst der 1914 erschienenen Bücher W. Friedländers, O. Grautoffs, E. Magnes über Poussin liegt anderswo; selbst Grautoff, der Poussins «Eroberung der Landschaft» ein Kapitel widmet, hat die Kontinuität in der Entwickelung der nur Poussin eigentümlichen heroischen Landschaftsform nicht dargetan. Darauf kommt aber alles an, denn ohne den Weg zu einer letzten Form klarzulegen, läßt sich diese letzte Form nicht definieren.

Soweit dies durch ein paar Bildproben geschehen konnte, ist Poussins Landschaftsform einleitend skizziert worden. Die besondere Aufgabe machte es unmöglich, nur eben diejenigen Bilder Poussins herauszugreifen, die dann für Koch irgendwie von Bedeutung gewesen sind. Doch wurden die betreffenden Werke am geeigneten Ort in den Kreis der Betrachtung gezogen. Eine gesonderte Behandlung Poussins erschien mir methodisch deshalb nicht verwerflich, weil Kochs Stellung zu Poussin die einer freien Gefolgschaft ist, bei kraftvoller eigener Anschauung des Stückes Welt, das er gestalten sollte.

Meinem verehrten Lehrer Herrn Professor Dr. Rintelen darf ich an dieser Stelle herzlichen Dank sagen für seinen Rat und seine Förderung der vorliegenden Arbeit.

DAS ERBE POUSSINS.

POUSSINS Kunst ist kontemplativ wie die Kunst Giorgiones. Dessen Landschaft hat Poussin nicht gekannt, aber er hat in Frühbildern von Tizian den Nachklang Giorgiones empfunden und aufgefaßt.

Wir wählen, um dies zu zeigen, das Bild «Numa Pompilius und Egeria» in Chantilly, aus Poussins erster römischer Periode. Die Nymphe ruht links vorn am Waldrand, der mit wölbigen Kronen hinübergreift über das durch kahle Hügel begrenzte Tal. Von rechts schreitet, einen Oelzweig in der ausgestreckten Hand, der König auf die Nymphe zu. Sie liegt, ihm zugewandt, an einen Stumpf gelehnt, im Waldesschatten. Nur ihre Schultern und den aufgestützten Arm trifft volles Licht das auch des Königs Toga streift. Ueber ihr ragt aus Büschen ein kräftiger dunkler Stamm. Zwischen Nymphe und König folgt der Blick über kaum bewachsenen Boden dem Waldsaum bis dorthin, wo unter ausgreifenden Wipfeln ein nackter, flötenspielender Knabe sitzt. Streifen Lichtes dringen wechselnd über die Talsohle hügelan, das fliehende Gebirg bis zum fernsten Blau in ruhige Flächen teilend. Eine hellumrandete Wolke schwebt in dem blau gegen gelb getönten Himmel.

Die Disposition der Figuren in der Landschaft erinnert an Tizians «Lebensalter», dessen Liebesgruppe auf Poussins Ruhender

Venus in Dresden wiederkehrt. Was Poussin nicht mitmacht, ist das unbegrenzte Fliehen der Tiefenlandschaft. Tizian läßt zwar hinter dem Greis im Mittelgrunde den Hügel Giorgiones mit Haus und Baum aufsteigen neben dem dunkel starrenden Weidenstumpf, aber er verwertet dieses Poussin noch fremde Element nicht im Sinne der Begrenzung und des stufenweisen Abbaus der Landschaft. Zwischen Hügel und Randbüschen hinter dem Liebespaar tut sich hemmungslos die Ferne auf. Dadurch erscheinen die Gruppen links und rechts, das Paar und die Putten, fester in sich geschlossen. Poussin ordnet drei einzelne Figuren locker im Raum, als ginge keins das andere an. In Wirklichkeit gehen sie eine fast feierliche Verbindung mit der Erde ein, welche sie trägt, beschattet und erhellt.

Man hat Tizians Halbfiguren Existenzbilder genannt. Seinen Figuren im Raum scheint ein solches Existenzgefühl fernzuliegen; schöne Dinge um sie sollen den Reiz der Gestalt erhöhen, wie seine Ruhende Venus der Uffizien verfügt über die Blumen die sie hält, über das Hündchen das ihr zu Füßen liegt, über das ganze Gemach, in welchem sie gebietet. Sie ist nicht eingehüllt in innere Aufmerksamkeit, sie schaut uns an, Bewunderung heischend. Nicht anders treten Tizians Figuren in der Landschaft auf. Bei Giorgione ist die Landschaft weder Folie einer schönen menschlichen Zuständlichkeit noch Schauplatz eines Geschehens, noch auch Exponent einer lyrischen oder elegischen Stimmung. Giorgiones Venus blüht. Allein ihr Fleisch herrscht nicht durch sein Blühen, es ist nah, und doch betrifft es uns nicht. Es blüht und ist herrlich, aber das Gras steigt auch und blüht, das wir nicht sehen. Giorgione zeigt uns an der Frau im Giovanellibild, daß es vielleicht nicht so notwendig ist das Fleisch hier blühen zu sehen; es spinnen sich Zweige eines Strauches über ihren mütterlichen Leib. Wer die meditative Freiheit nicht erfaßt, mit welcher, dem Beschauer und einander selbst entrückt, die Menschen in der Landschaft wohnen, der Hirt, das nackte Mädchen und der Jüngling, der den Speer in seiner Hand vergißt, dem wird auch Poussins Haltung zu Tizian unklar bleiben. Er wird nicht sehen, wie in dem Bild von Numa und Egeria die Liebenden ge-

trennt sind, weil unterm schattenden Baum der Hirtenknabe unbekümmert seine Flöte bläst: das Lied des Sommertags, der heißen Wolke und des nackten Berghangs, und dieses Manns und dieser Liebenden, die vor der Liebesfeier einen Augenblick seltsam ergriffen sind von der Bestimmungslosigkeit der Erde, die nun heiß, nun kühler, atmend um sie ist.

Es muß auf diese Bezüge mit aller Bestimmtheit hingewiesen werden. Wenn sie sich einer formalen oder farbigen Analyse restlos erschlössen, wäre vielleicht eher Hoffnung, daß die Wissenschaft auf irreführende Landschaftskategorien Verzicht leistete.

Als weitere Stufe zu Poussins aufbauender Landschaft kann die Inspiration des Anakreon (Dulvich)[3] gelten, mit dem antiken Landschaftsbilde, das Poussin in sich zu erneuern strebte, eigentümlich verwandt. Das Bild zeigt in straffer Dreieckskomposition den knienden Dichter, dem der bacchantisch nackte Genius, auf einer Felsstufe gelagert, die Schale reicht, hinter ihm aufrecht die Muse. Kränze, Blumengewinde und Oelzweig tragende Putten umschweben die Gruppe. Sie baut sich diagonal zur Höhe dreier Stämme, die kronenlos über der Muse aufsteigen und mit dem über kahlem Boden dreifach gestuften Fels den Bezirk des Geschehens abschließen gegen die offene Landschaft, von welcher nur ein ferner dunkler Berg, von Wolkenhimmel überhöht, zu äußerst links in schmalem Spalt erscheint. Drei weitere Stämme ragen von der zweiten Stufe rechts empor. Die Figuren entwickeln sich zu vorderst groß im Raum.

Stark wird die Vorstellung des antiken heiligen Bezirkes rege. Es sind uns Wandbilder des sogen. dritten, des landschaftlichen Stils in Pompeji erhalten, welchen unser Bild überraschend nahe rückt. Das Urbild ist das Temenos, der geweihte Bezirk oder das Landgut des Gottes, durch eine hohe Mauer von der Landschaft abgetrennt. Aber auch ein «Urteil des Paris» aus der casa del citarista[4] zeigt, abweichend von der herkömmlichen Berglandschaft, die Szene vor solch einem mauerumschlossenen Bezirk, über welchem nur ein Baumwipfel, von breiten Aesten getragen, leicht herüber-

winkt. Auf der «Bestrafung des Eros»[5] sind es dann, wie auf Poussins Bild, Fels und Baum, die den Bezirk des Geschehens absondern von der wahllos blühenden Natur. Der Fels ist das Gelagerte, der Baum das Aufstrebende, beides aber in Form und Wuchs zu Emblemen der Landschaft geworden, deren atmendes Leben eigentümlich ausgeschlossen erscheint. Es ist nicht hortus conclusus, wo die Welt im Kleinen webt, noch auch die Felsbaumlandschaft Duccios oder Masaccios, die zwar kahl und dürftig, dennoch aber als Landschaft sich entwickelnd die Figuren aufnimmt.

Poussin muß hier, und vielleicht noch stärker in der dulvicher Bearbeitung von Rinaldo und Armida den Geist Michelangelos verspürt haben[6]. Die erste Fassung dieses Bildes (bei Pearson in Paris, Replik im Magazin des Berliner Kaiser Friedrich-Museums) ist novellistisch. Der schlafende Rinaldo wird von Armida und Putten davongetragen zwischen Gruppen von Stämmen, durch welche man auf eine liebliche venezianische Hügellandschaft blickt. Wir kennen solche Behandlungen des Themas, z. B. das Erdenparadies, das Domenichino im Sinne der Zeit und der Dichtung daraus gemacht hat. Im zweiten Bild hat Poussin dargestellt, wie Rinaldo auf öder Insel schläft. Die blühende Narbe der Erde schwindet: drei kahle Stämme auf dem Hügel, wo Armida den Dolch gegen den Schlafenden zückt, ihr fliehendes Gewand und ihre breite Gebärde hineingenommen in den Kontur des Berges, der sich in großer Form, die Ferne ausschließend, hinter ihnen wölbt. Der Kontrast von Licht und Schatten ist stark, aber ohne Erregung wie bei den Venezianern. Wir erkennen, daß hier dem Ausdruck eines Antlitzes und naher Körperformen zuliebe eine Abstraktion durchgeführt wurde, die aus der Welt der Gestalten die lebendige Landschaft ausschloß. Um diesen Preis kann Poussin das Geschehen groß in den Vordergrund rücken. Tizian und Raffael haben Michelangelos Abneigung gegen die Landschaft wohl nie begriffen, jene Brache, wo alles der Gestaltung harrt. Tizians wie Raffaels dramatische Schöpfungen innerhalb der Landschaft charakterisiert ein Schwanken zwischen Funktionswerten und Erscheinungswerten. Poussin, von beiden

stark befangen, hat einmal dazwischen Michelangelos grandiose Eindeutigkeit erfahren.

Nichts kann treffender zeigen wie Poussins Weg sich von dem Tizians trennt, als der Vergleich von Poussins Bacchus und Ariadne im Prado mit Tizians gleichnamigem Bild der londoner Nationalgalerie. Poussin wird das Bild gekannt haben, da es wie das Bacchanal (das er kopierte) und das Venusfest Tizians zu den für Herzog Alphons von Ferrara gemalten Bildern gehörte, die sich bis gegen 1640 in Rom befanden. Was sich schon in Tizians Bacchanal ankündigt, die Silhouettierung von Gebärden gegen den Himmel, wird hier mit kühnen Verkürzungen planvoll gesteigert. Ein Keil drängender Menschen und Tiere, wird der Thiasos aus schmalem Waldrand gegen Ariadne vorgetrieben, die nicht mehr ausweichen kann und so mit offener suchender Hand gegen den Horizont des Meeres greift. Von dem Pantherwagen, der dem Zuge voranfährt, stößt Bacchus mit einer unvergeßlichen Raubgeste des ganzen Körpers auf Ariadne herab, reißt, im Gegensinne des Gefährts, Gewand und Glieder aus der Tiefe nach vorn. Dieser reißenden Bewegung folgt der Ast des Baumes der am Rande des Gehölzes steht; ein Motiv, das in erregter Fassung beim «Petrus Martyr» und in den Hieronymusbildern wiederkehrt und wofür der etwas sonderbare Ausdruck «dramatische Naturbelebung» geprägt worden ist[7]. Bacchus' Körper schneidet über die niedere ferne Küstenlandschaft hinweg in den hellbewölkten Himmel.

Poussin verteilt seinen Thiasos in zwei Parallelplänen vor Bäumen und einem Berge, dessen Hang abfällt gegen den hochgeführten Horizont, über welchem nur einmal ein Kopf und ein erhobener Arm hinausgreift. Die beiden Pläne sind angefüllt mit Bewegungen von Tänzern, Tieren, Putten, Satyrn, gepaart und ungepaart ein Hin und Her, ein Tanzschritt und ein Neigen, wo jede Bewegung ihre Gegenbewegung auslöst, befestigt und geklärt durch ein Ponderieren heller und dunkler Flächen bis hinauf zu der weißen Wolke, die sich über der Felsenkuppe ballt. Berg, Wolke, Baum bleiben wirksam, schließen einen Ring großer Formen, in deren ruhig begrenzten

Flächen die Figuren sich einfügen und farbig aufleuchten. So neigt sich vor dem dunklen Berggrunde Bacchus empfangend über Ariadne, beide in eine Fläche gebannt. Tizians Raubgeste war nicht handgreiflich aber fordernd, Poussins Bacchus neigt sich aus seinem Gefährt und rührt Ariadne an, empfängt die ganz Vertrauende. Daß diese stille Angelegenheit nicht wie bei Tizian in die Tiefe einer vom Sturm menschlicher Bewegung unterjochten Landschaft gerissen wird, scheint selbstverständlich. Das überm Rücken flatternde Gewand des Bacchus ist denn auch nicht mehr als die Reminiszenz aus einer diesem Geschehen fremden Sphäre des Rausches. Um Poussins selbstgewählte Sparsamkeit zu würdigen, vergleiche man noch «Bacchus und Ariadne» seines Zeitgenossen Albani (Bild in Karlsruhe), wo der Bezirk des Gottes mit einer reich entwickelten Tiefenlandschaft kombiniert erscheint.

In diesen Zusammenhang gehört ein Wort noch über Poussins Verhältnis zum antiken Körperideal, weil es wichtig ist für seine Auffassung der Figur in der Landschaft.

Wir können heute nicht mehr von der Antike sprechen wie die schöpferische Renaissance, die, nicht wissend was griechisch, was römisch, was archaisch, was hellenistisch, nahm was ihr zusagte, unbesorgt um die Reinheit der übernommenen Form. Michelangelo hat wie Mantegna, Raffael, Tizian die Antike geliebt, doch jeder hat sie anders verstanden. Das Besondere, was Poussin in der Antike sah, bezeichnet seine künstlerische Stellung gegenüber der anders gearteten Empfindung der großen Italiener. An ihn war in der spröden Umhüllung augusteischer Plastik ein Bild des klassischen Menschen herangetreten. Und es ist die Reliefplastik jener Zeit, nach welcher Poussins Bildordnung sich orientiert. Er verwendet, etwa im Florabild, tintorettohafte Repoussoirfiguren vorn, aber ohne Konsequenz auf die ganze Raumbehandlung. Die Landschaft, ja schon die Figurengruppen des nächsten Grundes wirken, mit ihrer ruhigen Schichtung, dem Zuge schräg gelagerter Körper entgegen. Ein Parallelvorgang zu jenem augusteischen dritten Stil in Pompeji, wo hellenistischen Bewegungsmotiven (Dirke, Herakles und Nessos)

der Raum versagt wird, worin sie sich frei entfalten könnten. Als unmittelbarer Vorläufer dieser Bestrebungen Poussins muß Domenichino genannt werden, dessen S. Andreafresken Poussin sehr bewundert hat. Wie Poussin bald in der Landschaft das Konstruktive wahrnimmt, unbeirrt von der selbstherrlichen Dynamik des tizianischen Landschaftsbildes, so wählt er sich aus den vorhandenen Antiken immer mehr die strengen Motive und kommt so von den hellenistisch stark kontrapostischen Figuren zu den fast frontal behandelten. In seiner Zeit unerhört ist der gleich den Aegineten auf der Kante liegende, flächenhaft ausgebreitete Leib des «Narziss» im Louvre. Aber mit seiner strengen Landschaft geht er anders zusammen als der frühe von Domenichino abhängige der dresdner Galerie. Poussins Streben Tizian wie der römischen Zeitgenossenschaft gegenüber ist, schon in den charakteristischen Jugendwerken: jene Ruhe und Enthaltsamkeit wiederherzustellen, die durch das Ueberwiegen des Individuellen Mensch und Landschaft verloren gegangen waren. Es ist das Ethos des Existenten, was ihn so stark am antiken Menschen ergreift. Man denkt an die attische Tragödie und an Polygnot, der nach Aristoteles vor allem Ethos dargestellt habe, Charakter, Wesensart; jene Haltung, die auf Lebensstil und Kunst der ersten Kaiserzeit so stark gewirkt hat. Früh schon tauchen bei Poussin selbst in dramatisch behandelten Themen der Mythologie jene liegenden Halbakte auf, die, dem Geschehen fremd, ihm assistieren wie ein Chor der feiernden Natur. Wer Poussins römische Historien und seine großen Mythologien aufmerksam vergleicht mit motivisch verwandten Werken seiner Zeitgenossen, wird immer wieder betroffen werden von der Ruhe im Tumult, von der Würde, mit der im höchsten Drang des Geschehens die Menschen sie selbst bleiben. Diese Grundverfassung der Seele fraglos hinzustellen, dient ihm die dramatische Konzentration, zu deren Erzielung er, Massen bewältigend, Gruppen gliedernd, alle malerischen und kompositionellen Mittel sich gefügig macht. Würdelos erscheint ihm, daß der Mensch in der Situation aufgehe, daß sie stärker sei als er. Dasselbe Gleichmaß verbietet seinen Menschen innerhalb der Land-

schaft im Atmosphärischen aufzugehen, sich zu lösen in farbigen Schein.

Von hier aus verstehen wir sein Schwanken und seine Künstlichkeit in der Behandlung christlicher Stoffe, die, durch Zeitumstände bedingt, einen ungebührlich breiten Raum in seinem Schaffen einnehmen. Poussin tritt mit seinem antiken Gefühl irdischer Ordnungen an die Gestaltung einer Landschaft, in der sich metaphysisch-symbolische Vorgänge abspielen. Er tut dies im Pflichtbewußtsein, Problemen, an deren Lösung Jahrhunderte gearbeitet hatten, seinerseits nicht aus dem Wege zu gehen. Es kann nun kaum wundernehmen, wenn seine Abhängigkeit von Raffael nirgends fühlbarer wird als gerade in diesen Darstellungen; wie es denn ein Merkmal seiner Kunst ist, sich in der Gestaltung von ihm ferner liegenden Themen auf Autoritäten zu stützen.

Die Ordination der ersten Sakramentserie (Belvoir Castle) entnimmt Raffaels Werk zwei wichtige Elemente: das Kompositionsschema der Figurengruppe aus Raffaels «Schlüsselübergabe» und dessen gliedernde Baumpaare, bekannt namentlich aus dem «Parnass». Raffael selbst setzt die Gestalten seiner Ordination an einen öden Strand; als Hintergrund gibt er jenen seit Pinturicchio beliebten Architekturhügel, den er ungefähr über dem Haupte Christi gipfeln läßt. Poussin braucht deshalb einen derberen Akzent, weil er nicht wie Raffael die Jünger als kompakte Masse dem einzigen Christus gegenüberstellt, sondern in ihrer Mitte durch einen Knienden schon eine Cäsur schafft, die bewirkt, daß sich sämtliche Figuren mit Christus ornamental über den vordersten Plan verbreiten. So muß Poussin das, was er Christus von seiner übermenschlichen Erscheinung nahm, ersetzen durch einen starken Baumakzent, der dem theatralisch erhobenen Arm zur Folie dient. Ein zweites Baumpaar hinter dem vierten Jünger schwächt jedoch wieder die isolierende Wirkung des ersten. Die Landschaft, ein hügeliger Hain, zwischen dessen Stämmen eine Bergkette sichtbar wird, mit steilem Abfall des höchsten Gipfels, spiegelt Poussins Verhältnis zum Vorwurf. Die Unsicherheit dieses Bildes liegt nämlich nicht in der Form der Land-

schaft selbst, die, ähnlich bewegt und gegliedert, in «Rinaldo und Armida» (Pearson) den Figurenzug aufnimmt. Was wir dort bei Besprechung der mit der Ordination gleichzeitigen dulvicher Fassung von «Rinaldo und Armida» sagten: daß die blühende Natur ausgeschlossen wurde zugunsten des Geschehens vorn, das hat Poussin in der Ordination nicht beobachtet. Voraussetzung jeder Bildeinheit ist aber eine notwendige Beziehung des Menschen zu dem Raum der ihn umfängt. Rein formell besteht kein Unterschied darin, ob Pan mit seinem Gefolge über Hügel und Hain sich verbreitet oder ob es die Gestalten Christi und seiner Jünger sind, die denselben Landschaftsraum füllen. Poussin selbst hat später erkannt, daß dem symbolischen Vorgang der Schlüsselübergabe das natürliche, vegetative Leben fern bleiben muß: in der zweiten Sakramentserie gibt er den Gestalten einen naturfernen Raum, mit streng tektonischen Akzenten. Die Indifferenz der Figuren zu ihrem Landschaftsraum wird einem vollends klar, wenn man mit der ersten Ordination die «Auferziehung Jupiters» in Dulvich vergleicht. Da stellt die Verbindung der Figurengruppe vorn zu der ähnlich gestalteten Landschaft eine Ziege her, die, von uns abgewandt, nach ihrer Weide späht. An der entsprechenden Stelle der Ordination schreitet ein Apostel in strengem Profil, den Blick auf ein Buch das er in Händen hält gesenkt, zum Bild heraus.

Den folgerichtigsten Ausdruck seiner Fremdheit dem christlichen Stoffkreis gegenüber hat Poussin in einer «Taufe» (Johnson New-York) gegeben: Christus als schöner Ephebe, kniend am Uferrand einer freudig grünenden Flußlandschaft, wird von halbnackten Männern und Jünglingen adoriert.

Ein Jahr nach der Schaffung jener ersten Ordination, 1638, entsteht die «Findung Mosis» des Louvre, die erweist, daß in Poussins Landschaftsentwickelung auch damals kein Bruch entsteht.

Wir kommen damit auf seine Behandlung altbiblischer Stoffe. Hier fühlt Poussin Boden unter den Füßen. Das Göttliche ist hier zwar die Krönung einer Hierarchie von Macht und Würde, deren einzelne Stufen Könige und Propheten bezeichnen; dennoch aber,

wie in der griechischen Götterwelt, organisch sich entfaltend aus einem als Einheit sich setzenden menschlichen Wesen. Selbst höchste Vorgänge können auf festgegründete Erde gestellt werden. Das strenge Verbot, sich davon ein Bild zu machen, resultiert geradezu aus der Besorgnis, es möchte der Bildner der Gottheit zu menschliche Züge verleihen. In der Erkenntnis, daß die Welt des Alten Testamentes eben deshalb höchster Darstellung fähig ist, mag namentlich die Sixtina Poussin bestärkt haben.

Die Findung Mosis des Louvre ist eins der ganz bedeutenden Bilder in Poussins Werk. Es leitet die Reihe derer ein, die zur heroischen Landschaft führen. Die Trennung von dem Fließenden, Stimmungsmäßigen in Form und Farbe der Venezianer erscheint hier besiegelt, um den Preis eines endgültigen Verzichts auf unbegrenzte Ferne. Aber auch zur römischen Kunst der Renaissance, die ihm, um nur Raffael zu nennen, für den Bau seiner Figurengruppen stets wichtig geblieben, nimmt Poussin in diesem Werk zum ersten Mal Stellung. Im Bemühen, dem Menschen, wie er ihn erfaßt hat, einen Raum zu geben, in welchem er sich eigentümlicher bezeugen kann als in jedem architektonischen Raume, ist Poussin seine Landschaft ordnen gegangen. Wir erinnern uns der hierhergehörenden Begründung Sandrarts[8]: weil «sein Genius ihn nicht zu den lebensgroßen Bildern in verschlossenen Orten, sondern mehr in die offene Luft oder das weite Feld zu malen angetrieben».

An dem gestuften Flußufer vorn baut sich die Gruppe auf: ein Mann klimmt an dem Bord hinan mit dem ins Körbchen gebetteten Moseskind, welches ein kauernd hinlangendes Mädchen in Empfang nimmt. Die Königstochter, in schwerem Peplos, zwei ihr zur Seite stehende Gespielinnen überragend, schaut und deutet auf das Wunderbare. Ihr helles Kopftuch weht, ihr rechter Arm ruht auf der Schulter der einen, bedeutend kleinern Dienerin, wie man auf Friesen etwa den Dionysos sich stützen sieht auf einen jungen Satyr. Zur Linken liegt, hinter blühendem Kraut, das dem sonst nackten Felsboden entsprießt, der Vater Nil seinem Flusse zugewandt, an dessen jenseitigem Ufer unter hochgewölbtem Baum ein Nachen ab-

stößt. Männer am Ufer und im Boot spiegeln ihre in Ruhe oder Schwung den vordern ähnlichen Gestalten in dem Fluß, der schräg vom Mittelgrunde her nach vorne fließt. Seinen Verlauf der Tiefe zu hemmt für den Blick die mächtige Bogenbrücke. In voller Breite sichtbar verbindet sie die Ufer, links flankiert von einem eckigen Brückenturm, rechts von dem hohen Baum und einer dunklen Pyramide, die zwischen Baum und Bildrand aus hügeligem Gelände steigt. Dahinter und hinter dem untersetzten Turme links senken sich breite Bergrücken zur Mitte, die der Brückenrand begrenzt. Wie Turm, Wipfel und Pyramide leicht die fernen Berge überschneiden, ohne sie unwirksam zu machen, so stehen über dem Brückenrand die Köpfe der Königstochter und ihrer größeren Gespielin gegen den hellen hohen Horizont. Der Himmel über ihnen ist in zwei Streifen flächenhaft gebreitet. An dem obern dunklen schwebt, wie das fliegende Kopftuch der Königstochter, eine weiße Wolke. Die Farben sind warm, doch klar und durchsichtig, bis in den letzten Grund die Bestimmtheit der Dinge wahrend.

Das Zwingende an diesem Bilde ist die Statik. Ihrem Gesetz fügen sich die Figuren, jedes Bauwerk, Baum und Berg. Um ihre logische Durchdringung, die nicht errechnet, sondern aus dem Charakter eines jeden Dings entwickelt ist, zu würdigen, genügt ein Blick auf die «Rettung Mosis» der Loggien und auf Poussins frühe dresdener «Aussetzung». Hier Figuren, die nicht aufstehen könnten ohne den Rahmen zu sprengen, mit schmalem Durchblick auf die ferne farbige Figurenkette im Stile Tintorettos; in den Loggien eine lebhafte doch geschlossene Gruppe, unbekümmert um die gestaltlose Hügel- und Flußlandschaft der Ferne.

Poussins neue Form wird offenbar: dieses Eingliedern von Menschen, Bäumen, Bauten in die Gestalt der Erde, wo jedes seine Festigkeit und Würde wahrt, wo jedes sich aufs andere bezieht und dennoch für sich ist, öffnet die Pforte zur heroischen Landschaft.

Diese Pforte ist schmal. Die Carracci und Domenichino hatten versucht, ihren Weg da hindurchzunehmen. Es blieb bei dem Versuch. Um uns dies klar zu machen, ist ein Blick auf Poussins Ver-

hältnis zu Domenichino unabweislich. 1649 malt Poussin eine Landschaft mit Polyphem. In die zehn Jahre zwischen diesem und dem eben besprochenen Bilde fällt Poussins Aufenthalt in Paris, mit Bildaufträgen von Hof und Hofgesellschaft; Themen antiker oder christlicher Allegorie, welche, wie die Chantelouserie der Sieben Sakramente, Poussin seit seiner Rückkehr nach Rom noch bis Ende der vierziger Jahre beschäftigen sollten.

W. Friedländer[9] hat auf die kunsthistorische Bedeutung von Domenichinos Landschaftsfresken hingewiesen, die er mit guten Gründen zu Poussins Polyphemlandschaft in Beziehung bringt. Er erinnert daran, daß Domenichinos um 1608 entstandene Fresken der Villa Aldobrandini in Frascati (heute bei Lanckoronski Wien) 1647 von dem Franzosen Barrière gestochen und dem jungen Louis XIV gewidmet worden sind. Poussin muß, bei seinen persönlichen Beziehungen zum Künstler, der 1634/5 die Villa Aldobrandini bewohnte, diese Fresken schon damals gekannt haben, aber kein sichtbarer Reflex in Poussins Bildern der Zeit belegt dies. Es handelt sich um eine Folge von 10 Berg- und Tallandschaften, als Wandbehang mit Teppichrahmungen gemalt, und staffiert mit Darstellungen aus dem Apollomythus. Ich sage staffiert, weil die Figurenszenen, obgleich in den Vordergrund gerückt, verschwinden vor der Landschaft, die, in ornamentaler Silhouettwirkung, Bäume und Felsen von Plan zu Plan symmetrisch oder kontrapostisch absetzt. Henri Delaborde[10] findet im Verhältnis Poussins zu den bologneser Landschaftern «sous cette identité matérielle bien des dissemblances intimes». Dieses feine Wort finden wir bei näherer Betrachtung der Fresken bestätigt.

Nach Goethe beruht das Anmutige auf der Ferne, das Bedeutende auf der Höhe. An solche Gesichtspunkte des Interessanten und Angenehmen, die dem Maler der antiken Odysseelandschaften[11] so geläufig waren wie einem Mantegna oder Pinturicchio, denken wir vor Domenichinos Fresken. Der Prospekt als tiefenführendes Glied einer Wanddekoration, die Landschaft aufgefaßt als ländliche (satyrische) Verzierung einer Bühne, solche von Vitruv und wieder

von Serlio definierten Kulisseneinrichtungen bestimmen auch, trotzdem ein farbiger Illusionismus vermieden wird, Domenichinos Landschaftsfresken. Am Rande des Geschehens steht, den rund abschließenden Vorhang überschneidend, ein gefesselter mißgestalteter Zwerg. Aber die Szene für das Satyrspiel vom Marsyas, vom König Midas, in welches uns der Narr einführen will, ist auf den Vorhang selbst gemalt, der sich überraschend zur Landschaft weitet. In diesem kleinen Zuge, der vielleicht auf Konto der ausführenden Fortuna und Viola zu setzen ist, liegt, so scheint mir, Domenichinos aussichtsloser Kampf gegen die Velleitäten seiner Zeit beschlossen. Die Landschaft war bis dahin Kulisse des Geschehens oder, entsprechend dem spätantiken Wandschmuck, heitere Felderfüllung innerhalb eines größeren dekorativen Rahmens gewesen. Nur vereinzelt erscheint vor 1600 innerhalb dieses Rahmens eine reinere Form[12].

Bei Domenichinos Freskenfolge[13] ist der Versuch gemacht, der Landschaft ein höheres und selbständiges Leben zu verleihen. Aber ist es die Rücksicht auf Wand und Zyklus: das Hauptmerk ist dennoch gerichtet auf eine ornamentale Füllung der Fläche. So erscheint im zweiten Plan von «Apoll als Hirte» ein zentral ansteigender Baum, dessen Krone sich fast in voller Breite und Höhe des Bildes ergeht. Das andere Mal, in der «Bestrafung des Midas», ist es im dritten Plan ein zentraler Doppelgipfel, zu beiden Seiten seines zackigen Umrisses begleitet von Aesten zweier Baumpaare am Bildrand. Gruppen von Bäumen vermitteln symmetrisch zum dritten Plan, wo in halber Höhe der Bergflanke ein gleichmäßig breiter Wasserfall sich ergießt, rechts davon eine enggebaute Stadt, beschlossen im Umriß des zentralen Berges. Näher als Poussins Polyphemlandschaft, an die sich Friedländer hier erinnert fühlt, steht diesem Fresko eine der 1648 gemalten Phokionlandschaften (bei Lord Darbey, Knowsley Hall bei Liverpool). Da sehen wir dasselbe ornamentale Schema, nur im umgekehrten Verhältnis der Volumina von Berg und Baum. Aehnlich erscheinen in der «Landschaft mit dem großen Weg» desselben Jahres (Nationalgalerie London) die ineinander passenden Astkonturen imposanter Baummassen.

Vergleichen wir in der Phokionlandschaft das zerklüftete Gestein mit dem Gestein des Midasfresko, so fällt gleich auf, daß Domenichino Umriß gibt statt Körper. Die Energie der Bildung bei Poussin hingegen erstreckt sich nicht nur auf die menschlichen Gestalten, sondern in gleichem Maß auf die Körper der Dinge, wodurch der Mensch ganz anders hineinwächst in den Raum. Dieses Verhältnis der Körper zum Raum den sie verdrängen, zum Boden den sie begehen, worauf sie knien oder lagern, entscheidet Poussins Abweichung von Domenichino schon in Frühbildern, wie dem «Bacchus und Midas» in München, von Luigi Serra[14] neben Domenichinos «Jagd der Diana» in Villa Borghese gehalten. Serra findet mit Recht «il taglio del paëse» verwandt. Die Hügeleinschnitte des Ausblicks rechts gleichen einander. Allein bei Domenichino fehlt, mit der inneren Struktur, die Notwendigkeit einer rhythmischen Einordnung von Figurenpaaren, die sich über den Boden bewegen. Vor einer auf flache Leinwand profilierten Kurve ohne Spannung bewegen sich die Paare, laufend tanzend schreitend, einerlei: man ist besorgt um ihre Statik. Demgegenüber ist für Poussin das erste, zu formen, wo die Körper haften. Er nimmt wahr, was der Geologe die faltende Kraft der Erde nennt. In solch eine satte Schwellung des Abhangs lagert sich nun sein Quellgott und neigt sich der schöpfende Jüngling. Es ist uns ganz spürbar gemacht: die Wohligkeit des Gelagerten, der mit den Formen seines Körpers eingehen darf in die Gestalt der Erde.

Weil Domenichino bei aller Naturanschauung die Form nicht fassen kann, sehen wir ihn einen Halt im Ornamentalen suchen, der ihm aber verloren geht, sodald die Szene dramatischer wird. So überrascht es uns nicht, in der Freskenfolge Bilder zu finden, wo bewegtern Vorgängen vorn eine funktionelle Erregung des Landschaftlichen antwortet. Einmal schießt eine Fluh im Gegensinne von Apollos Pfeilschuß vor, ein ander Mal folgt jeder Baumstamm Dianas ausfahrender Klagegeste[15]. Wie die schönen Rundungen und imposanten Konturen schlechte Gebilde bleiben, so bleibt die parallele Schichtung der Gründe, von den Bolognesern der römischen Reliefplastik ent-

nommen, ohne bildenden Wert für ihre Landschaft. Wo die Erde ephemer ist, da kann ein noch so hoher Fels und ein noch so starker Baum nicht gegründet erscheinen: die Schichtung wird zu einem Hintereinander von Kulissen, die auf parallelen Grundlinien nach Bedarf verschoben werden. Was Domenichino vielleicht am strengsten meiden wollte, die Willkür und Gewichtslosigkeit der Illusionsbühne, ist, wie ich eingangs schon erwähnte, in den Aldobrandinifresken nicht vermieden.

Das muß man sich vor Augen halten, wenn man Poussins Polyphemlandschaft (Eremitage) von 1649 betrachtet. Es ist die sizilische Felsküste, deren zerklüftete Formen, fast in der ganzen Inselwelt des Mittelmeers bekannt, seit den Odysseelandschaften und bis zu Preller so manchen Maler als Schauplatz von Abenteuern begeistert haben. Die Wirkung bestimmt nicht, wie in dem motivisch gleichen Bild Claudes in Dresden, die Meeresküste selbst, die bei Poussin nur in schmalem Durchblick unter dem mächtigen freistehenden Baumpaar die Horizontale gibt, sondern zwei wunderlich gezackte und umbuschte Felsgebilde, welche mit steilen Runsen und schroffen Kanten aus mäßig bewegtem Gelände in den Himmel ragen. Vorn an einer Quelle unter warmem Gestein drei Nymphen, von Satyrn belauscht, deren eine Ausschau hält über das Acker- und Weideland mit dem Ochsenpflüger, spatenden Männern, Schilfnymphen, Hirt und Herde hinüber zu dem mittleren Felskopf, auf welchem, eingefaßt vom höhern Fels und Wipfel, zentral, beherrschend, märchenhaft in seiner Größe, der Riese Polyphem mit seiner Syrinx sitzt, den Bakel drohend in die Luft gereckt, «die Fichte, die den Dienst des Stabes ihm darbot», indessen eine breite Wolkenbank schwer vordringt über seinem Haupte. Aehnlich, doch im Bereich der Felswand und nicht so riesenhaft, steht in der Landschaft mit Herakles und Cacus (Eremitage) der Herakles als Totschläger breitbeinig auf dem Fluhband, die Keule schulternd, das Gewaltsame der Bergform wiederholend.

Es ist nicht nur die Antithese zwischen den ahnungslos glücklichen Fluren vorn und dem wilden sterilen Gefüge, das den Blick mit seiner springenden Zickzacklinie bannt, was Poussins Großflächig-

keit und ruhiger Begrenzung fremd ist. Das Fremde ist, daß dieser Riese den Felskopf krönt, so märchenhaft wie jene indischen Traumarchitekturen, jene Türme Angkors, die in einem Kopf mit vier Gesichtern gipfeln. Denn Berg ist doch Form, nicht drohende Naturgewalt, nicht erstarrte Willkür, und der Berg wird von Poussin wie die Architektur und wie der Mensch als Form empfunden. Vergleicht man aber die klotzige Ungestalt der Felskörper Polyphems mit Domenichinos Felsen, so wird man gewahr, was schon im kubischen Felsentor von Poussins «Mannalese» (Louvre) auffällt: daß Poussin die Vielfalt der Flächen zunächst brauchte um sein Gebild ganz körperhaft zu machen, und daß er, dies erreicht, in der Folge mit wenigen, ruhiger begrenzten Flächen aufbauen konnte. Die mit «Polyphem» gleichzeitige Diogeneslandschaft des Louvre und alle spätern erweisen dies.

Wichtig ist die literarisch bedingte Motivlandschaft «Polyphem» deshalb, weil ihre nicht ganz echte Heroik stark den Dughet beeinflußt hat, durch dessen Mittlerschaft Poussin recht eigentlich in die Breite wirkte; wichtig auch weil diese Landschaft, in Parallele gesetzt mit Poussins dramatischem «Hochstil», als Beleg dienen mußte für seine angebliche dramatische Naturbelebung, was zu einer irrigen Definition der heroischen Landschaft überhaupt geführt hat.

Dughet und die Künstler nach ihm haben nur den wilden Umriß der Felsen, den Poussin hier mit Domenichino teilt, aufgefaßt, nicht ihr Volumen. Die innere Festigkeit freilich, die um sich zu erweisen keiner äußerlich drohenden Form bedarf, herrscht nicht in dieser für Poussin untypischen Landschaft. Ihre sichtbarsten Formen dienen nicht der Struktur.

Allein gerade die Ueberwindung jenes romantischen oder wissenschaftlichen Hangs nach dem Sonderbaren in der Natur (der selbst bei Leonardo spürbar), die Ueberwindung von Panorama und von Wildnis führt Poussin zu seiner großen Landschaft, die heroisch ist, weil in ihr der Affekt bezwungen, das Pathetische, aber nicht die Spannung, verflogen in der klaren Festigkeit endgültiger Formen, die ihre Kraft im Ruhen, ihre Gültigkeit im Sein erweisen. Zu nichts drängt Poussin unbedingter, als, die Form so endgültig zu erledigen,

daß die Gebärde des Geschehens wie Blätterrauschen durch die Räume zieht, ihre Tektonik nur noch sichtbarer bezeugend. Das wird Poussins «Idee» der Landschaft [16].

Dieses neue Verhältnis zu einem dramatischen Vorwurf mag Poussins zehn Jahre später gemalte Landschaft mit Orpheus und Eurydike im Louvre erhellen. Sie zeigt zugleich den reifern Typus des offenen Flußbildes. In der «Findung Mosis» von 1638 halten die Figuren vorn eine Felsplatte besetzt, die einem Riff gleich vom austretenden Gewässer bespült wird. Inselhaft stehen auch die Figuren groß vor dem Grunde. Die «Landschaft mit Matthäus» in Berlin (um 1650) läßt den Flußbogen rechts noch ungehemmt austreten. Erst unser Bild faßt das fließende Gewässer durch Fels, Busch und Baum, die eine Ufermatte säumen, in einen natürlichen Rahmen, welchem sich die Figuren im Maßstab des Landschaftsganzen einfügen. In der Skizze des Louvre [17] sind die beiden Episoden, Eurydikes Ende und der Gesang des Orpheus, räumlich getrennt dargestellt: rechts vorn auf hell beschienenem Plan ist dramatisch gegeben die Szene des Schlangenbisses, auf welche hin, von einem bärtigen Mann gewiesen, der zentral sitzende Orpheus blickt. Hinter dem baumbestandenen Flußufer schlagen Flammen und Rauch aus einem breiten Kastell mit Rundturm. Im Bild sind beide Episoden in eine einzige Gruppe gebunden [18]. Der Biß der Schlange hat Eurydike ereilt. Aber Eurydikes flüchtende Bewegung auf der Skizze ist im Bild auf eine kleine Dienerin verwiesen, welche hinter ihr entsetzt die züngelnde Schlange im Gebüsch verschwinden sieht. Eurydike steht groß aufgerichtet, blaß, bekränzt vor dem ruhig ziehenden Fluß. Dem Orpheus zugewandt, lauscht sie, wie die zwei sitzenden Gespielinnen, dem Sänger, der in die Saiten greift, in Haltung und Ausdruck jenem Orpheus des polygnotischen Vasenbildes gleichend, dessen manischer Gesang die horchenden Thraker verzaubert. Eine Anglerin schaut noch herüber, sonst geht das Leben des Flusses seinen Gang, mit Badenden, einer beladenen Barke, geschleppt von Schiffsziehern am jenseitigen Ufer, wo sich vor fern lagernden Bergen eine kastellgekrönte Stadt aufbaut. Wieder ist da die Bogenbrücke und im Schnittpunkt der Berge ein

Brückenturm, der über der aufrechten Gestalt Eurydikes dunkel zum Himmel deutet. Der qualmende Rauch, aufsteigend aus den breiten Rundtürmen des Kastells, ein etwas jäher Wechsel von Licht und Schatten auf den Bauten, und die Blässe Eurydikes erscheinen als das Schicksalvolle in dieser unbewegten Landschaft, die nicht theatralisch ist, aber voll Spannung. Es ist eine getragene Spannung; nichts vermöchte wie sie die innere Dramatik der Szene zu steigern.

Was in Poussins Landschaft der fünfziger Jahre immer stärker klingt und was Domenichino nicht erfaßt hat, das ist, zurückgreifend über Philostrat, Vergil, Theokrit hinauf bis in die Ursprünge des Griechentums, das Arkadische, Groß-Hirtenmäßige der Frühzeit, wo Götter sich den Menschen gesellen, welchen aus diesem Hirtendasein die Kraft zum Heldentum erwächst [1].

In der Landschaft mit Hirten des Prado erscheint die Vorstellung eines Bühnenraums endgültig getilgt. Während auf einem Bild wie dem «Diogenes» des Louvre (1648), selbst noch auf der großen Landschaft mit den badenden Frauen in Chantilly (um 1650) ein Vorgang vorn durch eine absteigende Baumfiguration einmal, durch ornamental sich entsprechende Rahmung das andere Mal akzentuiert wird, ist aus unserer Landschaft jeglicher Vorgang verbannt. Die nächstliegenden Figuren erscheinen hinter dem vordersten Plan überschnitten durch die erste Hügelwelle. So tauchen sie wie Schwimmer in die großentwickelten Formen der Erde ein. Roß und Mann der zweiten Gruppe erscheinen so hinter der nächsten Bodenwelle, absteigend zu dem in der Tiefe des Mittelgrundes sich rundenden Gewässer, dahinter noch einmal kleiner und zahlreicher Figuren von Reitern, Badenden und Pferden an hohen Uferbäumen und einer sonnigen Berglehne vorüber der Stadt zu sich bewegend. Sie baut sich links aus dem Talboden schräg in einen Hügelhang, welcher mit Gruppen wölbiger Bäume und niederer Bauten sich emporzieht über die offene, dem Wasser zugekehrte Flanke des Berges und überhöht wird von einem zweiten Kuppenrand, hinter welchem zentral der breitgelagerte Gipfel ansteigt.

In freiester Disposition wächst vorne, Turm und Mauerflächen der

rückwärts liegenden Stadt in ihr Geäst einfangend, ein knorrig kahles Baumpaar auf, mit ein paar zarten Blättern an den Spitzen nackter Zweige. Luftwurzeln, kahl und blättriges Strauchwerk und ein schräger Stumpf klären die Bewegung des Bodens zu der zweiten Erdwelle, aus welcher rank und glatt ein gerader Stamm seine lockere breite Krone über den höchsten Kamm des Bergmassives hinter ihm hinaufhebt in den hellen Himmel. Diese Disposition aufstrebender Stämme und Bauten in den verschiedenen Gründen, wodurch der Landschaftsraum, ohne in einen Rahmen gespannt zu werden, frei sich entfaltet, das Gleichgewicht und die Erstreckung bis in den letzten Grund klarlegend: diese Disposition bleibt eine Grundforderung der heroischen Landschaft. Innerhalb der aus verschiedenen Plänen ragenden Vertikalen spielen die Kurven und Schrägen der Erdform, der vegetabilischen und menschlichen Gebärde ohne Zwang, nur eindringlicher ihre Form bezeugend. Es ist dies das Geheimnis, weshalb die kleinsten Figuren klar im Sinn ihrer Bewegung und Gebärde bleiben. Bedingung ist natürlich, daß diese klare Begrenzung nicht im Atmosphärischen sich löse, daß vielmehr Licht und Farbe der Klarheit des Aufbaus dienen: wie Flächen sich abgrenzen gegeneinander, wie die Spannkraft eines Astes und die Festigkeit eines Turmes faßbar zu machen sei, das erscheint als die höchst bewertete Aufgabe der Farbe. Das Reiz- oder Spukhafte der Erscheinung, das oft den Charakter des Dings verrät, soll nicht herrschen dürfen über das Wesen[20]. Selbst eine gewisse Härte des Konturs ist dieser Idee vom Wesentlichen nicht feindlich. Poussins Zeichnungen figürlicher und landschaftlicher Natur und mehr als ein Bild der Frühzeit lassen Zweifel darüber nicht zu, daß Poussin malerisches Sehen in höchstem Maße eigen war. Es ist also weder Primitivität noch Mangel einer koloristischen Begabung, wenn Poussin so oft auf den Reiz der Farbe verzichtet, sondern es ist weit eher der Ausdruck seiner Ueberzeugung, «daß die Malerei, obschon sie Körper darstellt, nichts anderes ist, als ein Inbegriff von unkörperlichen Dingen, indem sie allein das Maß und die Ordnung an den Körperformen zur Erscheinung bringt». Poussin gelang es, diese Idee durch die Mittel seines Handwerks ins Bild überzuführen[21].

Nicht zufällig verfolgt Poussin seit 1650, seit dem herrlichen Selbstporträt des Louvre, das Prinzip, große Form in großen Flächen aufzubauen, farbigen Ausgleich nicht unabhängig von der Form oder gar gegen sie, sondern mit der Form, zu ihrer Steigerung zu suchen[22].

Entsprechend der freiern linearen und Flächenverteilung verliert die Reliefmäßigkeit der Gründe ihren dogmatischen Charakter. Wir sehen aber, daß Poussin seine Landschaft erst bis in die Tiefe beruhigen und fassen mußte, ehe er daran gehen konnte, rund oder schräg führende Figurengruppen in seine Bildrechnung neuerdings einzuführen. In diesem Zusammenhang interessiert die Beobachtung, daß den Richelieubacchanalien z. B. eine strenge Reliefmäßigkeit eignet, während die 25 Jahre später gemalte Richelieuserie der vier Jahreszeiten Figurengruppen in lockerer Rundführung aufweist. Die Mittelfiguren des ersten und zweiten Planes im Sommerbild lassen sich mühelos einer Ellipse einschreiben.

In diesem Sommerbild von Ruth und Boas (Louvre), vielleicht der reifsten Form aufbauender Landschaft, liegt Poussins letztes Streben beschlossen. Der legendäre Vorgang geht auf in der Arbeit der Jahreszeit und diese Arbeit geht mit ruhiger Bewegung über in die zeitlose Klarheit der Landschaftsformen. So wird das Jahreszeitenbild, das seinen Ausgang von einer reizenden Motivlandschaft genommen, in seiner höchsten Fassung bei Poussin zur heroischen Landschaft, die das Leben der Jahreszeiten festlegt in dauernden Symbolen. Ein Kreislauf dieses Lebens, fügt sich die elastisch gespannte Figur tätiger Menschen in die Landschaft ein.

Poussins letztes Werk, das 1665, im Todesjahr, mit nachlassender Hand gemalte Bild Apoll und Daphne zeigt den Geist des Meisters auf der Höhe jener Erkenntnis, von welcher die Gedanken in einem Brief vom 7. März 1665 an den Abbé de Chambray durchdrungen sind[23]. Marino, dessen Idylle «Dafne» für seine Zeitgenossen den Ovid erneuerte, mag neben Bernini den jungen Poussin zu seiner frühern Fassung dieses Themas (München) geführt haben, die den Schlußakt — die Verwandlung — in einer dramatischen Momentaufnahme zeigt. Auch Domenichinos Apollozyklus gibt die Verwandlung

der Daphne. In dem Spätbild des Louvre finden wir weder diese noch die in Pompeji beliebte Darstellung eines Symplegmas. Apoll der Hirte sitzt unter breitschattendem Baum am Quell, um welchen sich im Rund, in den Aesten der Bäume, im Schatten von Fels und Hain die Nymphen, Satyrn und Apollos schöne schwere Rinder gelagert haben. Rücken an Rücken baut sich die Herde breit zwischen Baumgruppen in den Mittelgrund, zum hellen Tal, aus welchem schimmernd ein ferner Berg emporsteigt. Ein Eros, kaum sichtbar neben Apollo, schießt seinen Pfeil hinüber zu einem Mädchen, das der Bedrohung nicht bewußt, mit ihrer schönen Gespielin nackt und wohlig vor dem Felsen steht. Fast die ganze Breite des Bildes trennt Apoll von der Geliebten; nur ihre Blicke begegnen sich.

Man kann sich der Wirkung des Bildes schwer entziehen. In der Kurve von Poussins Geistigkeit bedeutet es das Wiedereinmünden des Logos in den Mythos, gediehen durch eine neue Anschauung italienischer Natur[24]. Wohl sind die Figuren in einem Bezirk beschlossen. Aber ein kultisches Gefühl macht die ganze Erde zum geweihten Bezirk. Und diese Erde trägt, unter Herden und Bäumen, als köstlichstes Gebilde ihn, der ruht an ihren Hängen, badet in ihren Wassern, singt, ihr nah, sein hohes Hirtenlied.

Dem überschauenden Poussin konnte die barocke Affektlandschaft, deren Pathetik einem Dualismus des Weltbildes entsprang, ebensowenig genügen, wie die naiv anthropomorphe der Antike. Aus dem hellenistisch barocken Gestrüpp, worin das Hirtenwesen zum Spiel des Städters geworden — zum Gewand von petits plaisirs, Auftakt der bergeries — hebt Poussins lebendige Seele die Landschaft empor, mit Menschen, die in ihr wohnen, nicht büßend oder frönend, sondern erfüllt von einer gläubigen, klaren und tiefen, von einer heroischen Liebe zu ihrer Erde.

KOCHS HEROISCHE LANDSCHAFT.

I. DIE FRÜHEN NATURSTUDIEN.

1789—1794.

Ferienreise.

Als erstes Dokument Kochscher Landschaftsbetrachtung haben die Zeichnungen zum Tagebuch einer Ferienreise zu gelten (Kupferstichkabinett Stuttgart, Repliken im Ferdinandeum · Innsbruck), die Koch den zwanzigjährigen im Frühling 1789 aus der Enge Stuttgarts hinausführte in die Schwäbische Alb und an den Bodensee [25]. Dem unbändigen tiroler Bauernbuben, seit 1785 Karlsschüler, mochte die Arbeit an Theaterdekorationen für Ludwigsburg und das Vorbild leerer Glätte, das sein Lehrer Hetsch ihm gab, wenig behagen; wir sehen ihn statt dessen für Rousseau und Hogarth schwärmen. Trotzdem erhält er wiederholt Preise für künstlerische Arbeiten [26]. Daß Koch sich seine Bergheimat gerne wachrief in der Erinnerung, bezeugt außer einer Notiz seines Mitschülers v. Fischer [27] das stuttgarter Aquarell: Tiroler Alpen, ein Wasserfall zwischen wildgezackten Felsen und gestürzten Stämmen, noch ganz als Naturwunder aufgefaßt.

Das Tagebuch erzählt von der Wirkung des groß bewegten Mittellandes, der Seebreite und der ferngelagerten berner Alpen. Wenn man von Kochs spätern schweizer Aquarellen kommt, spürt man

freilich in den meisten der leicht und flüssig getuschten Federzeichnungen die Konvention des 18. Jahrhunderts. Man möchte sie unbescheidener, weniger ehrlich nennen. Nicht so sehr der Erfassung des Wesentlichen scheinen diese vor der Natur gemachten Skizzen zu dienen, als vielmehr, etwas Hübsches, Gefälliges, oft Empfindsames auszusagen. Namentlich einige Seebilder sind mit überkommenen Mitteln in Effekt gesetzt: am Rand mächtige Baumkulissen, als Ausblick die fernen Schneeberge überm See, auf dem etwa ein Segel die Gegenschräge zu dem sich neigenden Wipfel gibt. Das Laub ist summarisch, ganz als lockere Masse, angedeutet. Die Staffage mit Barken und Strandtonnen erinnert vollends an Aberlis, von Vernet-Oudry abhängende Farbstiche des bieler und genfer Sees. Eine zweite Kategorie zeigt Blicke auf Burgen des Hegaus, die entweder zentral zwischen Bäume hereingerückt sind oder seitlich als Gegengewicht zu einem vordern Randbaum oder zu dritt schräg gestaffelt sich in die Tiefe bauen. Durchgehend erscheint schon hier die Tendenz zu einer gewissen parallelen Anordnung der Pläne mit Baumgruppen und Städtchen im Mittelgrunde. Aus solchem schichtweise vertieften Gelände steigt festgetürmt der Hohentwil, im Gegensinn einer starken Gruppe von Randbäumen (Blatt XXXI Stuttgart).

Völlig unterschieden von allem übrigen sind die Bilder der Duttlinger Haide: von der jungen Donau über das Hegau zu den Alpen. Statt lieblich oder imposant gefaßter Prospekte der Blick in offene Räume geworfen bis zu den Häuptern der Berge. Man muß diesen Eindruck im Tagebuch nachlesen, den nichts Bekanntes an Vorlagen und Naturansichten vorbereitet hatte[28]: «Sie ist kein Ort für innig sich Liebende, welche nur die gastfreundliche Natur erquicken kann... Vor mir lag die weit ausgedehnte Haide, nur einzeln stehende Bäume decken sparsam diesen großen Raum. Von Osten gegen Westen soweit das Auge zu reichen vermag, sieht man den ganzen südlichen Dunstkreis wie von tausend glänzenden Körpern durchschnitten . . . Ein lichter glänzender Streif von dem Bodensee scheint am Fuß der Alpen zu ruhen. Hier ist keine sympathisierende Quelle, kein frohlockender Bach. Doch empfand ich hier seelenerhebende Wonne in

diesem großen Unermeßlichen, welches mich stärkte. Hier bleibt aber Kunst immer Stümperei . . .» Wir horchen auf, wenn in dieser Zeit der antikisierenden Idylle und der platten schweizer Vedute ein junger Mensch von der Sparsamkeit in einer Landschaft am stärksten betroffen wird. Was neben dem großen Jugendgefühl noch mitschwingt, der Sinn für Form als Maß des Raumes, erscheint überraschend in der Skizze (Stuttgart XXXVI, Innsbruck 15, 17): in breiter modellierender Lavierung ist die nackte Bodenform gegeben, und wie ein Fluß sich zwischen Hügelwellen und Wälderdunkel ergeht, bis zu den zart aber fest umrissenen Körpern grenzensetzender Berge.

Schweizer Aquarelle.

Auf die Lehrzeit in Stuttgart folgt nach Kochs Flucht aus der Karlsschule 1791 jenes Jahr in Straßburg, an das Koch später nur mit Schmerz zurückdenkt als «an eine Zeit entfesselter Welt- und Lebenslust»[29]. Sein unklarer Freiheitsdrang treibt ihn den Jakobinern in die Arme, und so atmet er mit dem ganzen Haß gegen das ancien régime auch den Widerwillen ein gegen alles, was künstlerisch aus dem vorrevolutionären Frankreich stammte. Wir erfahren, daß er mit jungen Republikanern der Davidschule verkehrt, ein angebotenes Stipendium nach Paris jedoch ausschlägt.

Ehe wir an die Besprechung der in den folgenden Jahren entstandenen schweizer Aquarelle gehen, ein Wort über drei aus der straßburger Zeit uns erhaltene Kompositionen: zwei Gouachen der berliner Nationalgalerie (Katalog 26, 27), ein Aquarell in Basel. Sie sind sämtlich 1792, an IV der Freyheit, datiert, die mythologischen Motive sowie der Figurenstil mengsisch, doch im Kostüm des Directoire. «Apoll unter den Hirten» (Kat. 26) erscheint in geschlossener Waldgegend mit nackten Figuren im Vordergrund, ein Thema, das Koch nach 40 Jahren wieder aufnimmt und variiert. Mit dem basler Aquarell teilt das berliner Blatt die graugrünliche Baumlandschaft mit Weiher und Herde als Dekor der Figurenszene vorn. Es ist die Tradition des französischen Parkes, kombiniert mit der idealen Nackt-

heit eines antiken Existenzbildes. Das berliner Blatt zeigt, abweichend von der übrigen Verblasenheit des Pflanzlichen, vorn einen dunklen Saum fester, breitblättriger Kräuter, der die großen Figuren etwas ins Bild rücken will.

In dem mit Deckfarben heftig kolorierten Blatt «Nymphen von Satyrn belauscht» (Kat. 27) fällt eine Schwierigkeit Kochs schon auf: der Blick in die Landschaft und der komponierte Vordergrund sind unverbunden. Vorn sitzen in einer gelb und roten Pergola die vom Satyr belauschten Nymphen, so ähnlich wie Gessner in seinen Idyllen theokriteische Szenen darzustellen liebte. Vom Gestade des Meeres herkommend fließt neben der Pergola ein Wasserfall zum Vordergrunde ab. Am Fuß der zur Meerbucht abfallenden Felsberge schimmern weiße Städte. Deckt man sich den rahmenden Baumdekor zu beiden Seiten ab, so hat man, ohne die Entwickelung des Geländes, den Typus von Poussins Polyphemlandschaft [30]. Bei Koch ist's ein doppeltes Sehfeld. Eingefaßt von Randbäumen und Büschen, flankiert von dem Wasserfall, dient die Pergola vorn nichts anderm als der Verschleierung des zweiten Plans, vor welchen Poussin seine Nymphen stellt. Der schwierige zweite Plan erscheint bei Koch hochgeschoben, aufs äußerste verkürzt; so muß er das Gewässer des Mittelgrundes in einem Fall nach vorn senden. Poussins mächtiges Baumpaar, das auf freiem Grunde wurzelnd seine Wipfel mischt, erscheint bei Koch überschnitten durch den obern Rand der Pergola. Statt der raumschaffenden Ueberschneidung des letzten Bergabfalls durch die Aeste des Baumpaars läßt Koch Berg und Baum getrennt, lehnt aber dafür das Baumpaar an die vordere Randkulisse rechts, womit er seine Funktion im Raum kassiert. Aehnlich werden auf der andern Seite die Kuben des Gebirgs in ihrer Wirkung aufgehoben dadurch, daß sie am Rand flankiert sind von einer Gruppe von Zypressen. Die Häufung der Farben und Formen auf dem Blatte spricht wie die Behandlung des Nackten, von einer etwas ungeordneten Sinnlichkeit.

Weder sein Haß gegen die französischen und die von ihnen abhängigen deutschen Maler des Rokoko, noch seine Begeisterung für revolutionäre Ideen kann Koch die Freiheit geben, nach der er strebt.

Man kann sich denken, daß er vor der bleichen Gesinnungskunst Davids, obwohl sie republikanisch war, fand, sie schmecke nach Großstadt und Atelier. Koch aber hatte sich der Natur zu stellen, welcher er sich unter Häusern, Leuten, Ideen zu lange schon entzogen fühlte.

Wie vierzig Jahre später aus demselben Straßburg der junge Georg Büchner in die Vogesen zieht und dort, ausruhend von heftiger politischer Betätigung, mit einem elementaren Sinn für Landschaft seinen «Lenz» konzipiert, so sehen wir Koch das unruhige Straßburg verlassen. Er wählt für ein weiteres Jahr zum Wohnsitz eine Stadt, in der sich wie in keiner zweiten der Fremde in Stille fassen kann: Basel. Bis zu seinem Aufbruch nach Italien, Ende 1794, bleibt er in der Schweiz; von Bern, wo er im Hause des älteren Lory verkehrt, geht er nach Biel und Neuenburg. Den letzten Sommer verbringt er bis tief in den Herbst im berner Oberland. Aus diesen Jahren sind uns ein Dutzend Aquarelle und ein Sepiablatt erhalten.

Koch hat nicht darauf verzichtet, Davidschüler zu werden, um in Basel der idealisch aufgeputzten Vedute Peter Birmanns zu verfallen. Ein Juraaquarell Kochs, wohl aus dem basler Jahr, steht in seiner Treue und Großzügigkeit auf anderm Boden als Birmanns viele Birstallandschaften der Zeit. Der Basler Birmann hatte sich, neben Bisterkompositionen nach Claude-Wilson, durch seine Aquarelle von Wasserfällen, worin er Spezialist war, in Rom berühmt gemacht. Seit 1790 wieder in seiner Vaterstadt, eröffnet er hier einen Kunstverlag, später einen Kunsthandel. Er ist der schweizerische Hackert, nicht allein nach seiner Stellung, sondern auch kraft seines Einflusses und künstlerischen Herkommens. Die spätere Erörterung von Kochs Verhältnis zu Hackert enthebt uns einer Konfrontierung mit Birmann, dessen berner Lehrer Aberli zweifellos der originalere Künstler war.

Was aber fand Koch vor an gestalteter Schweizerlandschaft? In den zahllosen Farbstichen finden wir die Summe landschaftlicher Erfahrung dieser Zeit niedergelegt. Beim Durchgehen der reichen

Falkeysensammlung des Basler Museums kommt einem mehr als einmal das Kochsche Wort vom «schuftigen Zeichnen nach der Natur» auf die Lippen. Sobald die Tradition des 17. Jahrhunderts (Both, Berghem, Moucheron) schwindet, die den Prospekten von Felix Meyer, seltener denen von Büchel, noch einen gewissen großen Aspekt verleiht, bleibt als stilistische Leistung einzig die Arbeit Aberlis und Schellenbergs des ältern. Aberli hat in der nach ihm benannten Dreifarbenmanier entzückend leichte und heitere Stadtbilder gestochen mit der feinen Exaktheit des ältern Merian verbindet er französische Tonreize. In einer vordern Bildecke sind meist, stark in Licht und Schatten, präzis gezeichnete Häuser, Bäume, Menschen, so daß die folgende Tonigkeit als Entwickelung durch die Atmosphäre, nicht als allgemeine Flauheit wirkt (wie bei den gröbern Nachfahren). Es sind helle durchsichtige Aquarelltöne, die er mit seiner Farbigkeit erstrebt und in den besten Stichen auch erzielt. Er will den spielenden Reiz der Oberfläche geben, wo keine Form beschäftigen soll. In seinen thuner, bieler und genfer Seebildern ist das erreicht.

Aber was macht er aus der Berglandschaft? Wir wählen La vallée Oberhasli [31] zum Vergleich mit Kochs großem Aquarell Oberhasli (Wien. Ak. 6580), dessen Disposition schier unverändert ins dresdner Bild von 1816 übernommen wurde. Bei Aberli eine ins Tal abfallende getreppte Bergkulisse, welcher die Gipfel jenseits schwach erwidern. Das Gegengewicht sollen die zur rechten Bildecke schrägenden Wolken geben. An der halb bewaldeten, hüttenbestreuten Lehne, die ansteigt zu dem niedlichen Wasserfall unter spitzen Schneegipfeln fesselt Aberli vornehmlich die Grasnarbe der Weide mit ihren kleinen Mulden. Vorn auf dem Hügelsegment eine Bergerie vor Bäumen. Statt starker Linienzusammenhänge ist, jede Größe ausschließend, der Kontur der Berge in Punktiermanier gegeben, wohl um die fernste Bebuschung anzudeuten. Eine gewisse Zittrigkeit des Umrisses ist die Wirkung. Auch sitzen die Lichter nicht dort, wo sie der Formbestimmung dienen, sondern dem reizenden Ton. Daher die Nichtigkeit bei allem Charme.

Koch packt die Talwand mit dem Sattel, wo sich aus zentralen

Schneebergen der Wasserfall ergießt, von vorn und entwickelt die Formen der Vorberge, des Gesenkes, der Schneegipfel in ganzer Macht und Breite. Raum schaffend führt in kräftigen, kühl gedeckten Tönen ein Baumgehege schräg zum Randturm, der übereck gestellt, den Blick hineinnimmt in das Tal, auf dessen Grund der Flußlauf als Horizontale hinter aufstrebenden Kronen wirksam wird. In dem Dreieck zwischen Bildrand und Grundlinie des Geheges ruhen oder eilen Landleute um Busch und Fels. Es ist eine Naturstudie, aber mit einer typenbildenden Kraft gesehen, daß man Aberlis leichtes Ding nicht mehr reizend findet, weil in dieser Landschaft gerade das Gewicht und die Lagerung der Dinge, das urkräftige Behagen an der Form den Wert ausmacht.

Was nach Aberli kommt, ist ein industriöses Eingehen auf literarische Strömungen der Zeit, je nachdem das Elementarische oder Idyllische im Kurs steht[32]. Dem Rousseauschwärmer werden die durch Héloïse geheiligten Gestade des Genfersees vorgeführt, oder die durch den Roman seines Lebens berühmte Petersinsel, oder sein Traverstal als düstere Eremitage. Gessner gibt eine zierliche Geborgenheit, aber, daß die Natur nicht fehle, steht da plötzlich ein Baum, der auf sturmgefährdeter Halde gewachsen sein könnte. Eingewanderte Deutsche, wie Franz Schütz oder Duncker, tragen in gewöhnliche Veduten ein Element nordischer Wildheit und Sterilität. Diese aufs Gewaltsame abstellende Vedute des 18. Jahrhunderts hängt sicher mit der Unbildlichkeit mancher schweizer Berggegenden zusammen[33].

Einzig der in der Literatur als Universaldilettant figurierende Joh. Ulr. Schellenberg hält sich von beidem, von der Idylle und Bergschäferei wie von dem Nurelementaren fern, und schafft in seinem Gotthardzyklus, in den Ansichten der Seen und des zürcher Mittellandes formklare Gebilde von bleibender Typik. Es handelt sich um meist nicht sehr glücklich kolorierte Stiche, die in der Abbildung stärker wirken. Die ihnen innewohnende Kraft bildmäßiger Erfassung wird von dem jüngeren Schellenberg, der seines Vaters Stiche abwandelt, schon vertan, und die ganze Richtung wird durch die Macht der Vedute zu jener Bedeutungslosigkeit verurteilt, die sich noch im

Werturteil der Lexica spiegelt. Als geistiger Vorgänger Kochs in der Gestaltung der schweizer Berglandschaft kann einzig dieser ältere Schellenberg gelten [34], der gleich Koch die starke Form unmittelbar erfaßt, in dem Maße, daß seinen sicher vor der Natur gezeichneten (ad viv. del.) Prospekten dieselbe Bildmäßigkeit eignet wie Kochs schweizer Aquarellen. Schellenbergs kubische Konzentration geht bisweilen bis zur Starrheit. Neben seinem Gotthardhospital wirkt das ihm nah verwandte Grimselhospiz Kochs [35] (Aquarell Wien. Ak. 6306) fast geschmeidig. Grau in grau, mit wenig gelb und braungrünen Tönen auf Gestein und Matte, steht der Bau im Felsenrund. Ein Aquarell des Lauterbrunnentals (Wien. Ak. 6325) atmet dieselbe Ruhe und Gesetzmäßigkeit. Ob Koch die Schellenbergischen Stiche gekannt hat, möchte ich nicht entscheiden. Es ist nicht unwahrscheinlich aber unerheblich. Er hätte jedenfalls die Freude gehabt, jene Kunstwahrheit in ihnen zu sehen, die er in der herkömmlichen Vedute vermißte [36].

Die Entstehung des Sepiablattes «Jungfrau» der Albertina dürfte in die letzte Zeit von Kochs schweizer Aufenthalt fallen. Das Wachstum seit dem früher erwähnten Juraaquarell (Wien. Ak. 6578) ist unverkennbar. Auf diesem ist eine Kuppe mit bewaldetem Fels zentral genommen und hoch ins Bild gerückt. Zu ihr hinan klimmt in steilen Serpentinen ein Pfad, auf eine baumbegrenzte Weide mündend. Von der Höhe rechts stürzt sich ein Wasserfall, dessen Wasser links unten als Bach schäumend abfließt. An den bebuschten Ufern rechts vor einem Weidegatter drei Jungfrauen im Tanzschritt. Auf der Wiese gegenüber sitzt nachdenklich ein Geißbub (der künstlerische Geißbub Koch und die drei Grazien?). Als Naturnähe, Einzelbeobachtung und Staffage rückt an dies Aquarell heran ein 1796 bezeichnetes Oelbild in Hamburg «Schlucht im Walde», das später besprochen wird. Die Töne des Aquarells sind kräftig aber kühl.

Ganz anders die «Jungfrau». Hier sind schon fast alle Probleme des spätern Koch vorweggenommen: der in die Landschaft sich eingliedernde Bau rechts vorn, die Rückführung des Vorderplans mit frei geordneten Bäumen bis zum felsigen Kuppenrand, der parallel

zur Bildfläche ihre ganze Breite einnimmt. Ueber ihm steigt breit und fest, doch licht die Firne an. Die durch die Technik bedingte Zurückhaltung in der Farbe, an Schwarzweißwirkung erinnernd, wird charakteristisch für die Folgezeit. Schon ist hier der Ansatz zu bestimmter Bodenform auch im Vordergrund, wo die Architektur steht. Dies fehlt im «Oberhasli» wie im Juraaquarell Die frontal gesehene Jurakuppe zeichnet zackig, in der Mitte eingesenkt, ihren Umriß gegen den Himmel. Gewiß, es ist Jura, und die unwirksame Form getroffen. Wenn man aber sieht, wie in dem Sepiablatt der mächtige Vorberg als schöne Lagerung dadurch erscheint, daß hinter ihm mit neuer Energie die gespanntere Figur des höhern Gipfels ansteigt, dann wird man ungern den Bildner dieser Landschaft in den Jura zurückkehren lassen. Man möchte ihn vielmehr in einem Lande wissen, wo die Natur schon im Anschauen bildhaft ist. Der Typik dreifach paralleler Stufung bleibt Koch treu, bis zu der endgültigen Fassung des schweizer und sabiner Landschaftsbildes nach 1820.

Wenn wir uns rückblickend der straßburger Blätter erinnern, so kommen wir zum Schluß, daß Koch viel zu verlernen hatte, ehe er ein Landschaftsbild so auffassen und festhalten konnte, wie er es in der «Jungfrau» getan. Vielleicht hat er sogar die Malerei verlernt, denn in der nun folgenden ersten römischen Periode wird ihm das Selbstverständliche des Metiers stets fehlen[37] Unstreitig aber bringt der Sechsundzwanzigjährige nach Rom das Kostbarste mit, was ein Künstler in dieser Zeit erwerben konnte: eigene Naturanschauung.

II. ERSTE HISTORISCHE LANDSCHAFT.

1795 –1803.

Hätten wir aus den acht ersten römischen Jahren Kochs nur die großen, als Bilder gedachten Aquarelle und Sepiablätter mit Szenen aus der Mythologie und dem Alten Testament, so könnten wir an

der Entwickelung seiner Landschaft zweifeln. Ein Rückfall scheint vorzuliegen in jene mit so viel Vorbildern gespeiste straßburger Epoche. Wieder ist es das Vorbild Poussins, vermittelt nicht durch Gemälde, deren es auch damals keine gab in Rom, sondern durch die Baudetschen Stiche, namentlich durch dessen Louis XIV und Condéserie (Andresen a. a. O. 440—447). In Kochs «Gedanken über ältere und neuere Malerei» von 1810[38] werden Poussins Landschaft mit Polyphem, mit Diogenes und dem von einer Schlange umstrickten Jüngling auszeichnend genannt. Jetzt aber sind es vornehmlich jener wilde Polyphemtyp und der ornamentale Typ der Phokionbilder, welchen Kochs Landschaft sich zuneigt. Wo ist seine Anschauung geblieben, die vor den schweizer Naturgewalten nicht versagt hat?

Büchners Lenz findet einmal, je feiner der Mensch geistig fühlte und lebte, desto abgestumpfter würde jener elementarische Sinn, der ihn befähigte, von dem eigentümlichen Leben jeder Form berührt zu werden. Für Kochs Künstlertum trifft dies zu: Koch unter Carstens, Koch in Wien, Koch während und nach den Dantefresken scheint der Landschaft entfremdet. Wer hier schwankend wird, muß an Poussins Bildungsgang zurückdenken, an den Kampf, den der aufrechte, streng denkende Künstler mit den Waffen seines Handwerks gegen die Gesinnungen der Zeit führte. Poussin war kein Landschafter wie Claude, der unbekümmert um Bücher und Menschen noch nach fünfzig Jahren Rom als bäurischer Sonderling seinen Stimmungen nachging. Poussin sah in der Malerei eine geistige Tat, welcher eine umfassende Bildung den Boden bereiten half. Für solche Künstler ist es ein Bedürfnis, an den Ideen teilzuhaben, die ihre Zeit bewegen, und wenn ihre Zeit ihnen ideenlos erscheint, so fassen sie desto intensiver das Gedachte und Gebildete größerer Zeiten auf.

Koch kommt, zwei Jahre nach der Revolution, drei Jahre vor der Republik von 1798, in ein anarchisches Rom. Und er kommt nicht wie Schick aus Paris, mit einem sichern Können, das ihm erlaubt hätte, bald an die Arbeit zu gehen und sich so vor dem ungeheuren Eindruck des hier Gestalteten zu schützen; sondern unfertig als Maler, allen Bildungselementen ungestüm geöffnet, von nie ermüdeter Auf-

nahmefähigkeit, läßt er die großen Bauten und Bildwerke auf sich wirken. Aber wer als junger Mensch in den Bergen allein mit der Natur gewesen ist, der ist empfindlich für Charaktere. Der Mann aus dem Volk ist Koch immer lieb gewesen, allein die Maler, die er dort traf, die nach Rom kommen, um sich den Kopf oder die Börse zu möblieren, die fand er feil und dürftig. Er, der sich mehr der Gesinnung als dem Handwerk nach entwickelt hatte, empfand es doppelt verletzend, daß angesichts der Sixtina und der Stanzen eine kunstfertige Fremdenindustrie sich breit machte. Was Koch in Rom als Mache entgegentrat, war folgendes: erstens die von Claude sich herleitende poetisch-klassische Manier der Engländer, deren bedeutendster Vertreter Wilson mit seinen outrierten Abendröten eine völlige Erweichung der römischen Natur erzielt hatte [39]. Zweitens das Prinzip der schweizer Vedute, mit einem gewissen Wirklichkeitssinn übertragen auf die südliche Landschaft: Hauptrepräsentant Gmelin. Drittens die idealistisch frisierte Vedute Hackerts, erneuert durch Birmanns Aquarelle, gefährlicher als die phrasenloseren Schweizer und der ihnen folgende nüchterne Berliner Catel.

So erklärt sich die Wirkung von Carstens, bei dem die Gesinnung groß war, die Gestaltung im Argen lag. Koch fühlte sich damals dieser Simplizität und ungekonnten Größe verwandt, und er ließ sich willig einführen in des Nordländers Gedankenwelt, in welcher neben Homer, Plato und Dante Ossians Gesänge wohnten [40].

Der naturbezwingende Geist des Bildners der Sixtina packt jeden, der formsuchend nach Rom kommt. Koch treibt im Winter nach seiner Ankunft Aktstudien, deren Erfolg namentlich Zeichnungen zu Dante und das Aquarell «Sintflut» der Albertina, bez. 1797, belegen. Wenig später zieht er mit Thorwaldsen in eine Wohnung, und wie einst Poussin in seiner ersten römischen Zeit gemeinsam mit dem Vlamen Duquesnoy die Antiken studierte und maß, so führt der nordische Bildhauer seinen Freund Koch in die Plastik der Alten ein [41].

Kein Wunder, wenn Koch in dieser Umgebung, bei der Geringschätzung, die ihm in der Schweiz und in Rom die Fachlandschafter einflößten, es unternimmt, durch bedeutende Gestalten aus der Le-

gende und Geschichte den Sinn seiner Landschaft zu erhöhen. Carstens' Argonauten, die er 1799 gestochen, und dessen «Goldenes Zeitalter», das er in Tempera kopiert hat (bei Frhr. v. Marschall, Karlsruhe), konnten ihm als Wegweiser dienen. Vorher und nachher aber lehnt er sich an Poussin, der neben Domenichino auch für Carstens' Landschaft bestimmend war.

Wenn im Titel diese Art von Komposition historische Landschaft genannt wird, so rechtfertigt sich die Bezeichnung durch Koch selbst, der sie, mit besonderm Hinweis auf Poussin, von Landschaften braucht, «welche sich von der gedankenleeren Gattungskunst entfernten und sich an Ideen anschlossen»[42]. Richard Schöne ist aus mündlichen Nachrichten bekannt, daß die Bezeichnung historische Landschaft in dem römischen Künstlerkreis um Koch schon früher durchaus gewöhnlich war[43]. Kochs kunsthistorische Interessen und Lektüre mögen ihn auf Belloris Vita des Poussin geführt haben, wo der Ausdruck istoriare, wie W. Friedländer wohl mit Recht vermutet, unserm Komponieren sehr nahe kommt. Friedländer macht überdies auf die Worte Berninis aufmerksam, der vor einem der Richelieubacchanale — also nicht einem Historienbild — Poussin bewundernd un grande istoriatore e grande favoleggiatore nennt[44]. Soviel ist sicher, daß Koch nichts ferner lag, als Historienbilder im Sinne Davids und Horace Vernets zu machen, deren Guckkastentreue er so drastisch verspottet hat. Es ist kein Zweifel, daß Koch das Historische von Kunstwerken in der gestaltenden Phantasie des Künstlers erblickt, nicht in der kostümtreuen Darstellung eines historischen Stoffes. In den «Gedanken» spricht Koch es aus, daß in Poussins Historienbild schon jener Geist des Witzes, der frostigen Anspielungen keime, der zu dem mißverstandenen Altertum der Davidschule führt. «Als Landschaftsmaler ist er meistens poetisch, von ganz anderm Geist wie als Historienmaler. Sein Stil hierin ist groß, in der Form sowohl als in der Beleuchtung, reich und doch einfach zugleich»[45].

Vor seiner Niederlassung in Rom war Koch 1795 in Neapel und hat von dort aus auf dem Wege nach Pästum die unteritalische Küste gesehen. Ein Aquarell von Salerno (Wien. Ak. 6577) bezeugt uns

den starken Eindruck, den er davon empfangen[46]. Es wird uns bei der Besprechung der großgriechischen Landschaft in Karlsruhe näher beschäftigen.

Kochs erste datierte Arbeit aus Rom ist ein Sepiablatt «Polyphem, Acis und Galathea in einer Landschft» bez. 1796 (K. K. Stuttgart). Dieses wie zwei folgende Blätter, die ich in dasselbe Jahr setze, kennzeichnet eine Sonderung der vor geschlossener Kulisse stehenden Figuren von dem Landschaftsausblick. Statt der freien Breitung in Poussins Bild klebt, wie in dem Nymphenblatt von 1792, der dem Felsabfall des Grundes gleichwertig entgegengestellte Baum an der Randleiste. Der Wechsel von laubigen Kronen und den Horizont durchschneidenden Zypressen im Mittelgrunde deutet auf das Salernoaquarell, ohne daß ihm die Echtheit der Formen entnommen wäre. In der Verblasenheit des Laubwerks spukt noch die französische Parklandschaft.

Jene Zweiteilung erscheint noch betonter in dem Aquarell «Raub des Hylas» (Stuttgart), das Koch in einem Brief an den nürnberger Kunsthändler Frauenholz folgendermaßen aufführt: «Hylas, welcher von den Nymphen geraubt wird und eine Aussicht auf das Meer und das Schiff der Argonauten»[47]. Die lebhaft bewegte Figurengruppe ist vor eine starke Waldmasse gerückt, die fast bis zur Bildmitte vordringt. Zu der offenen Bucht nebenan leitet ein schöner lockerer Weidenbusch über. Die freudige und nicht unfeine Koloristik mahnt an das Aquarell von Salerno.

Als drittes in dieser Kompositionsreihe schließt sich an das Sepiablatt «Urteil des Paris auf dem Berge Ida» (Berl. N. G.). Man könnte es eine erste Fassung der großgriechischen Landschaft nennen; die Bergpartie links von Schweizerischem, die Meerbucht mit den Steilbergen rechts von Unteritalischem inspiriert. So gibts die fröhlichsten Kontraste: zwischen wilden Aesten und Luftwurzeln des Bergwaldes die fade Nacktheit der Bellezzen; von dort der Austritt auf eine Alpenmatte mit Ziegen, Schafen, saufenden Kühen; an ihrem hintern Rand steht hell vor Büschen eine Herme. Dahinter fällt der steile Felskopf zur Meerbucht ab. Denkt man an das berliner Nym-

phenblatt, so fällt ihm gegenüber gleich die organischere Bindung des Geländes auf. Dort ist zwischen Meerbucht und Vordergrund eine fiktive Wasserscheide, welche einen Bach nach vorn entsendet. Statt dessen tritt hier der Bach aus dem Walddickicht heraus und bildet, im Bogen einwärts fließend, ein Tälchen, das bei einer fernen Hafenstadt ausmündet in die Meerbucht. Auch die Verschiebung der drei gegen den Horizont des Meeres abfallenden Bergrücken bekundet ein anderes Raumgefühl. Unterstützt wird dies durch farbige Kontraste: von den braundunklen, kräftig gezeichneten Krautpflanzen vorn bis zu den leicht lavierten Umrissen der Ferne.

Von den Figuren war noch nicht die Rede. Auf allen drei Blättern sehen wir, noch unberührt von neuer Formanschauung, die süßlichen Posen des Mengs. Der Modellierung des einzelnen Körpers wie der Fügung der Gruppen fehlt jede Energie.

Etwas überraschend erscheint in demselben Jahr das erste datierte Oelbild Kochs, die Schlucht im Walde (Kunsthalle Hamburg) bez. 1796 [48]). Als hätte Koch den Liebhabern Birmannscher Wasserfälle in Rom beweisen wollen, daß er so etwas ungleich echter hinzustellen verstünde, mutet uns dieses Bild an. Es ist eine hochgeschlossene, felsige Schlucht in die herab ein Wasser schießt, so wie wir es in jenem Juraaquarell gefunden hatten. Die farbige Haltung aber erinnert durchaus an Sepiawirkungen: ein brauner Gesamtton, mit aufgesetzten Lichtern an den Spitzen der Zweige, längs dem Kontur des morschen Strunks links unten, der im Gegensinne zum Fall bildeinwärts schrägt, und auf den Fällen selber, die etwas wattig wirken. Viel gute Festigkeit zeigt das Gestein, dessen Schichten durch die Einwirkung des Wassers bloßgelegt sind. Winzige Figürchen und Ziegen da und dort auf Blöcken und Fluhbändern entsprechen den zerstreuten Herdentieren im «Urteil des Paris».

Neu ist der Stil der Hirtenfigur rechts unten. Ihre reliefmäßige archaische Ausfallstellung verbindet sich mit einer michelangelesken Muskulatur. Die Plastik des menschlichen Körpers beschäftigt hier Koch zum ersten Mal sichtbar, und im folgenden Jahr mit einer Aus-

schließlichkeit, daß man sagen darf, Koch habe sich in diesem Bild für eine Weile von der Landschaft verabschiedet.

Für Kochs steigendes Interesse am Figürlichen ist eine 1797 erschienene Radierung bezeichnend «Schwur der Republikaner bei Montenesimo,» eine Massenszene, deren einzelne Gruppen, trotz ihrer stark plastischen Formbezeichnung, reliefmäßig gebunden sind wie die Gruppe auf Davids «Schwur der Horatier». An ihn mahnen auch die den muskulösen Akten wie naß aufgepreßten antikischen Gewänder. Die Landschaft des Apeninn, auf deren Boden die Szene vor sich geht, ist hier nicht aufgesucht worden. Wir sehen, im Gegensatz zu der fast übertriebenen Modellierung der Figuren, hinten vage Steilwände aufragen, mit Architekturen am Fuß, zu welchen nicht ein entwickelter Boden, sondern Brandwolken überleiten. Das ist wichtig für diese Zeit, in welcher die Figur überwiegt: daß ein allgemeiner landschaftlicher Charakter — hier die südliche Gebirgsgegend — nicht auf Grund des Eindringens in das Besondere gestaltet ist, sondern erzielt wird mit dem bewährten Vorbild der Poussinschen Stiche. So geht ein Teil von der Abstraktheit der Raumdarstellung, wie sie sich auf Stichen nach Bildern einzustellen pflegt, über in Kochs Sepiablätter von 1797 [49].

Es sind sechs Blätter mit Szenen aus der griechischen Mythologie, sämtlich 1797 bezeichnet. Aus derselben Zeit existieren Sepiazeichnungen des Koch befreundeten schottischen Landschaftsmalers Georg Wallis, der sich in Thema und Landschaftsmotiv gleicherweise nach Baudets Stichen richtet [50]. Von der etwas leeren Größe, die Fernow den Kompositionen des Wallis vorwirft, hat sich auch Koch nicht durchgehend freizuhalten vermocht. Bei näherm Zusehen kann dennoch innerhalb der Reihe das Bemühen Kochs erkannt werden, der neu erfaßten plastischen Gestalt einen Landschaftskörper zu gewinnen.

In «Herkules auf dem Scheidewege» (Stuttgart) stehen Herakles und die beiden Frauen mächtig vor einer Baummasse, überhöht von Bergschroffen mit einem Sibyllentempel. Daneben führt ein Fluß mit Badenden durch eine Pappellandschaft, wo eine Herme von Mädchen

bekränzt wird. Hier ist also noch die Zweiteilung der früheren Blätter, aber das Motiv weist auf eine Lösung hin: die «Wollust» deutet auf den Pfad zur offenen Landschaft.

«Apoll unter den Hirten» (Stuttgart) hat ein triumphierend nacktes Liebespaar, das im «Apoll» von 1792 auftrat, ausgemerzt. Während damals das Nackte als Freiheit schlechthin demonstriert wurde, zeigen hier liegende Rückenakte und das Aneinanderfügen von Menschen zu Gruppen, die Raum verdrängen, Kochs neues Gefühl für den Körper als Aufbau und Bindung. Nicht als Zweiteilung, sondern zentral unter der Wölbung der Wipfel führt ein baumbestandener Fluß bildeinwärts, an dessen Ufer die Rinderherde, Rücken hinter Rücken, wechselnd hell und dunkel, das Motiv der sich berührenden und überschneidenden Körper im Raume wiederholt. Im «Parisurteil» standen die Figuren noch peinlich nebeneinander und die Tiere verstreut auf der Matte.

Wie glücklich sich Kochs Sinn für Volumen, vereinzelt selbst in dieser Zeit, auf den Landschaftsraum erstrecken kann, lehrt «Diana und Aktäon» (Aukt. Meyer, bei Börner 1914). Hier nimmt die Landschaft wirklich die Figuren auf. Die Menschentraube um Diana könnte man sich im nächsten Augenblick geborgen denken unter jenem ausladenden Fels, der zwischen den stürzenden Wassern eines geschlossenen Waldtals ansteigt wie eine Insel, gekrönt von mächtigen Eichen. Daß Koch die schöne Gruppe der im Wasser verschlungen sich haltenden Mädchen Poussins «Geburt des Bacchus» (A. 360—62) entnimmt, ist nicht das Wissenswerte, sondern daß er fähig ist, solch eine Gruppe in ihrer plastischen Wirklichkeit aufzufassen und wiederzugeben. Markig wie die menschlichen Formen sind auch die Formen von Fels, Blatt und Baum gebildet.

Stärker als bisher, steht Koch hier im Banne des Carstens. Wir kennen aus dessen «Argonauten» solch ein Waldinneres, wo knorrige Eichen, eine jede für sich, mit starken Wurzeln sich gegen den kahlen Boden stemmen; die Vorstellung von Wäldern Rügens und Dänemarks wird rege, und so ist es auf dem Kochschen Blatt. Nur ragen seine Wipfel freier. Die abrupten Felsen, das Wildknorrige der Eichen mindern nicht den Eindruck festen Gefüges. Auch die Formen der

Frauenkörper in ihrer breiten klaren Ruhe verraten nun Carstens' Einschlag. Koch muß die großauffassende Sinnlichkeit, kraft welcher Carstens die Antike erneuert, erlösend empfunden haben nach Davids falschem Römertum. So ungekonnt im Einzelnen Carstens' Formen sind, kein deutscher Künstler hat wie er erfaßt, was Winckelmann am Griechentum entzündete[51]. Wir durften länger bei dem Blatte verweilen, weil Nordisches und Griechisches sich hier zu seltener Einheit durchdringen.

«Kadmus' Kampf mit dem Drachen» (Stuttgart) zeigt wieder das geschlossene Waldtal mit unterhöhlten Felsen, Luftwurzeln, breitschattenden Bäumen. Neu sind im Grunde, von wo der Bach herkommt, statt der mehr tonigen Laubmasse im vorigen Blatt, die sieben parallelen Stämme: ein Ansatz zur Gliederung bis in die Tiefe des Waldes.

Wir sagten oben, daß zwei Typen von Poussins Landschaft in dieser Zeit für Koch wichtig sind: der wilde Bergtyp «Polyphem» und der ornamentale Typ der Phokionlandschaften. Wir wissen, daß beide Typen, vor 1650 entstanden, Poussins heroische Landschaft erst vorbereiten halfen. Eben diese beiden Typen nun sind am meisten gestochen worden und haben, unterstützt durch Dughets Tätigkeit, im wesentlichen das Bild von Poussins Landschaft für die Nachwelt bestimmt[52].

In den letzten der sechs mythologischen Sepiablätter «Oedipus Flucht aus Theben» und «Das goldene Zeitalter», beide in der Albertina, versucht Koch, im Anschluß an den Typ der Phokionlandschaft, architektonische Körper im Raum aufzuführen. Mächtige Baumgruppen, deren Aeste, ohne sich zu berühren, zahnschnittartig ineinandergreifen könnten — wie auf Poussins Landschaft mit dem großen Weg — rahmen Bauwerke einer antiken Stadt am Fuß eines Steilberges, zu welcher hin an Sarkophagen vorbei ein Fluß führt. Längs seinen Ufern und in Booten auf seiner Wasserbahn ergehen sich und sitzen antik gewandete Menschen. In den Körpern von Oedipus und Antigone spiegelt sich Carstens' Ausdruckskraft[53]. Eine wirkliche Einfügung der Brücken und Tempelbauten ist mehr erstrebt

als geglückt. Die Architekturlandschaft gibt nicht etwa Rom ante portas wieder, sondern stammt von Poussin, dessen Bergarchitekturen, auf umbrisch-raffaelische Anregungen zurückgehend, letzten Endes wohl auf dem Eindruck umbrischer Städte am Rand der Ebene, wie etwa Gubbio, beruhen. An dieser Art klassischer Landschaft hat Reinhart, der Genosse Kochs, sich leergelaufen. Sie bleibt, trotz mancher Erholungspausen bei Dughetschen Sturmwettern, sein letztes Wort[54]. Für Koch ist diese bedeutende, doch unwirkliche Landschaft nur Etappe. Wir werden sehen, wie er sich später erneut um das antike Landschaftsbild bemüht, es nährt mit frischer Anschauung und daraus eine Wirklichkeit zu schaffen vermag.

Den Höhepunkt von Kochs Beschäftigung mit dem Menschen bildet das Aquarell «Sintfluth» der Albertina (bez. 1797). Neben dem Jüngsten Gericht der Sixtina war hier für die Figurengruppen maßgebend Carstens' «Einschiffung des Megapenthes» (Weimar). Uns interessiert der Vergleich mit Poussins Winterbild der Jahreszeiten, mit Recht als Sintflut gedeutet. Uebernommen hat Koch die bebauten Landzungen, die wie Laguneninseln aus der Flut tauchen. Poussins feste Felsenrahmung jedoch ist bei Koch auf eine einseitige Böschung beschränkt, nach welcher alles flüchtend hinstrebt. Die paar eindringlichen Gebärden, welche Poussin sparsam verteilt, wie das Hinauflangen und Empfangen des Kindes, wie der Händeringende in der Barke und der das schwimmende Pferd krampfhaft umhalsende Reiter gehen in Kochs Komposition unter in einer Fülle rein gymnastischer Bewegungen, im Kampf von Leibern unter Leibern. Die Landschaft wird, mehr als vom Wasser, von dem Getümmel der Leiber verschluckt.

1798 stirbt Carstens und läßt sein Schaffen ausklingen in dem Goldenen Zeitalter, wo ein letzter ahnender Blick die Menschen schön sieht nicht allein durch den Wohllaut ihrer eigenen Formen, sondern durch ihre Bindung mit wohlig antwortenden Formen der Landschaft. Carstens hat die Revolution nicht mehr erlebt, die seit Dezember

7198 Rom auf Jahre hinaus in ein gefährdetes und ruheloses Leben stürzt. Bei Koch scheint das überwiegende Interesse am Menschen rapid abzunehmen, es bleibe dahingestellt ob aus Zorn nnd Scham über die menschliche Komödie rings um ihn, die er später in Briefen und in seiner Kunstchronik mit beißendem Spotte schildert[55].

Bis 1800 finden wir Koch vornehmlich beschäftigt mit den Stichen nach Carstens' Argonauten und mit Kompositionen zu Ossian, deren Folge aber erst im Frühling 1803 vollendet wird (Feder und Blei, 36 Bl. Wien. Ak. 52 Bl. Thorw. Mus. Kopenhagen). Unstreitig ist die Erregung der Zeit nicht spurlos an Kochs Tätigkeit vorübergegangen. Man merkt es den landschaftlichen Hintergründen auf Kochs Stichen nach Carstens ebenso wie den Ossiankompositionen an, daß Koch in diesen Jahren weniger der Wuchs, als die von elementaren Gewalten gebeugte, zerstörte Form der Dinge reizte. Wie die schweizerischen Vedutenstecher der Rousseauzeit das Wilde, Schreckhafte der Natur in Thema und Titel ihrer Blätter betonten, so rühmt Koch jetzt in seinen Briefen an Frauenholz die «fürchterliche Gegend» oder die «erstorbene und zerstörte Natur» seiner Landschaften[56]. Ein wenig mag mit seinen Ossianblättern der gut verkaufende Schotte Wallis beigetragen haben, den Schick noch 1804 den größten Landschaftsmaler Roms nennt[57]. In England war Ossian Mode, und die Engländer waren so gute Abnehmer, daß selbst Frauenholz Arbeiten Kochs nach England verkauft. Wir wissen sogar, daß Koch im Jahr des allgemeinen Aufbruchs aus Rom, 1800, ernstlich umgeht mit dem Gedanken einer Uebersiedelung nach England, wo sein Protektor Dr. Nott lebte.

Als eigentliches Movens darf aber Kochs Bedürfnis gelten, dem Druck der Formel auszuweichen, worin sein Landschaftsgefühl zu erstarren drohte: er tut es, ähnlich wie einst Domenichino, zunächst mit wilden Formen der Natur. Kochs «Gedanken», die auf Entwürfe um 1800 zurückgehen, rühmen den Domenichino, er wäre weniger von der «Praktik beseelt gewesen als die andern Bologneser» (a. a. O. S. 307). Koch erkennt seinen Ernst und sein Naturempfinden, und es wundert uns nicht, in seinen Ossianzeichnungen unzweideutig

die Spuren von Domenichinos Apollomythus wiederzufinden, welcher ihm auch ein Vorbild zyklischer Darstellung gewesen sein mag. Fels-, Baum- und Figurenstil entsprechen dem: gegengerichtete Schrägen von Aesten und Menschengebärden ohne Tiefenwirkung; willkürlich einspringende oder ausfahrende Aeste; Gestalten in nube; Wechsel großfiguriger Vorderszenen mit der Einbeziehung kleiner Figuren in felsige Einöden, Vordergrundshöhlen mit einem oder zweigeteiltem Fernblick — diese bekannt von Domenichinos kleinen Büßerbildern, aber auch aus Dughets Eliafresken in S. Martino. Alles typisch ungeordnete Landschaften.

Carstens gibt Koch, wie wir schon sahen, die nordische Eiche, während in den Argonautenstichen auf Felsen der großgriechischen Küste fröhlich Schirmtannen wachsen, im bergigen Thessalien Erinnerungen wachwerden an schweizer Seelandschaften. Daß Koch in dieser nordischen Periode sich auch mit Shakespeare befaßt, zeigt ein Aquarell «Macbeth» (Gaetano Koch Rom)[58], das Urbild des 1830 gemalten «Macbeth» in Basel, sichtlich angeregt durch Dughets Sturmküsten. Um diese Zeit erscheint auch Reinharts Folge von «Radierungen im heroischen Stil» (1792/1799) und seine Schiller gewidmete Sturmlandschaft frei nach Dughet. Reinhart, der von Ruisdael und Everdingen herkommt, lernt durch Dughet auch in die südliche Natur den Aufruhr tragen, und stellt ihn ohne Vorwand dar als düstern Reiz an sich. Von dieser Entfesselung der Elemente, genossen wie ein Abenteuer, hat sich Koch bald abgewandt. Für ihn, der nicht wie Carstens mit Kindheitserinnerungen seinen Ossian las, muß Dante den nordischen Nebel verdrängen. Seit 1800, da Koch zusammen mit Thorwaldsen eine Wohnung bezieht, wird Dante ihm lebendig. Von den Gestalten des Inferno kommt er sein Leben lang nicht los. Ueber ihnen hat er seine Nächte zugebracht, und in der besten Zeit Blätter von bildlicher Kraft geschaffen, die in der Danteillustration einzig sind[59].

An größern landschaftlichen Kompositionen vor 1800 ist uns nur noch ein datiertes Sepiablatt erhalten: «Abraham, Isaak zum Opfer führend» bez. 1798 (Weimar. Nicht wie im dortigen Katalog steht,

1793). Es schließt in der Gesamtordnung an die wiener mythologischen Blätter von 1797, hat aber schon teil an der neuen Naturhaftigkeit. Die Figuren sind kleiner geworden und stehen spärlich in der großen Baumlandschaft, eingehend in ihren Ton. Der Felsblock vorn, worauf die Inschrift steht, dient mit niedern Büschen links und einem hohen Randbusch rechts zur Einfassung der beiden Figuren, die an einem baumbestandenen Fels vorbei den Weg hinaneilen. Das Blattwerk der vordern Büsche ist präzis doch uniform gezeichnet, wie auf den wiener Sepias. Vager ist der Wald des Mittelgrundes, der sich links anf ein Tal öffnet, dessen See einen Bach nach vorn entläßt, geschlossen links mit unterhöhlten Felsen. Dahinter ragt aus der Ebene ein Berg.

Ins folgende Jahr 1799 ist ein Aquarell «Ruth und Boas» (Thorw. Mus. Kopenhagen) zu setzen[60]. Auch die nächsten, 1802 datierten Blätter, zwei Sepias in Stuttgart, sind hirtenmäßigen Szenen des Alten Testaments gewidmet. Wir finden in ihnen eine fortschreitende Beruhigung der menschlichen Geste Hand in Hand mit einer Erweiterung und neuen Gliederung des landschaftlichen Raumes.

«Rebekka und Elieser» zeigt links vorn noch eine an der Randleiste klebende Kulisse von Fels und Baum, aber der Boden weitet sich und wird bestimmt. Was vereinzelt in dem Waldinnern des «Kadmus» von 1797 zu beobachten war, die Baumordnung als gliedernder Faktor, erscheint hier vor der subiacoähnlichen Bergstadt des Mittelgrundes in vier parallelen Stämmen. Friesartig stehen vorn vor einer Brunnenarchitektur die Figureu, wie in Poussins gleichnamigem Bild. Das Vielerlei der Baumformen — hier Palmen und Steineichen — und ein zu äußerst rechts ausfahrendes dürres Stämmchen mahnen noch an den Stil der Ossianzeichnungen.

In der «Ausstoßung Hagars» treten weitere Elemente planmäßiger Raumbildung hinzu. Was Koch früher angesichts der bildhaften Landschaft des Hegaus im Tagebuch instinktiv notiert hatte, die hellen und dunklen Streifen der Erde, das nutzt hier der Künstler bewußt zur Gliederung der Gründe einer kargen Hügellandschaft, wo unter einzelnen Palmen Herden weiden. Ein Weiher vorn und die Formen

der fernen Berge, straff gerahmt zwischen Haus und Baumpaar, helfen die Anlage klären.

Gemeinsam ist beiden Blättern die beginnende Sparsamkeit in Laub und Stamm, bei klarerer Struktur.

Carstens' Nachlaß bleibt bis 1803 in Rom. Ehe Fernow damit nach Weimar abreist, kopiert Koch für den Freiherrn v. Uexküll eine Anzahl der reifsten Schöpfungen des Carstens (bei Frh. v. Marschall, Karlsruhe). Selbst wenn uns diese Kopien nicht erhalten wären, so würde das große Sepiablatt «Raub des Hylas» bez. 1802 (Karlsruhe) uns den Eindruck vermitteln, den Koch jetzt, aber erst jetzt von Werken wie dem Goldenen Zeitalter empfangen hat. Fern jener großen Geste die auch Carstens' letzte, schönste Arbeiten nicht mehr beschwert, wächst hier der Mensch in seine Landschaft ein. Gegenüber dem stuttgarter Aquarell von 1796 ist die Komposition sowohl gelockert als bildmäßig gerundet. Statt der reinlich separierten Schlucht und Meerbucht vermittelt hier ein frei am Uferbord stehendes zentrales Baumpaar zwischen dem Waldsee vorn und der Meeresbucht hinter sich. Das Blatt, welches beiläufig die Größe eines mittlern Oelgemäldes erreicht, trägt im Katalog wie auf dem Rahmen fälschlich die Namen Koch und Carstens. Dies mag herrühren von der Uebereinstimmung der Figurengruppe mit der des «Hylas» in den Argonauten. Die gegen früher geminderte Zahl der Nymphen umringt den gewandeten Hylas. Eros fehlt. Die Frauenkörper zeigen in ihrer Fülle den noblen, etwas getragenen Typus des Carstens. Wie vor dem seine Wipfel vereinigenden Baumpaar die hellen Figuren sich bewegen, eingefaßt von braunem Fels und Schilf und Busch, in grauem durchsichtigem Wasser: das ist schon nicht mehr gezeichnet, sondern wirkliche Malerei, nur mit dem unfarbigen Malmittel, von dem auch C. D. Friedrich in dieser Zeit ausgegangen ist. Koch strebt zum Bild.

Wir mußten in dieser historischen Periode Kochs viele Namen nennen. Sie bezeichnen die Richtungen, in welchen Koch nach dem ihm gemäßen künstlerischen Ausdruck tastet. Bereichert, aber auch wieder unsicher gemacht durch die Eindrücke großer Bildner, Dichter und Philosophen, möchte Koch den Rahmen seiner Kunst so weit als

möglich spannen. Kestner[61] trifft das Wesentliche, wenn er bemerkt: «was hiernach in seiner Ausbildung ihm beschränkend war, hatte dennoch einen großartigen Grund in seinem Charakter.» Zusammenfassend kann über diese wichtige Periode gesagt werden, sie diene der geistigen Ausweitung Kochs. Bildnerisch gilt seine Hauptbemühung nicht der Landschaft, sondern dem Menschen als Körper im antiken Sinne, dem Koch einen würdigen Rahmen geben will, noch nicht einen Raum. Das führt ihn auf die Poussinsstiche mit den klassischen Bäumen und Bauten. Eine Gegenströmung, begünstigt durch die Nordländer Carstens und Wallis, bringt Koch dem Ossian nahe, einer Landschaft von zerstörtem Charakter, wo das elementare Walten parallel geht mit dem Sinn einer dramatischen Handlung.

Wir erinnern uns des über Domenichino Gesagten und finden in Kochs Tätigkeit der Zeit ein ähnliches Schwanken zwischen wilder Bewegtheit und ornamentaler Starre. Die beliebte Zweiteilung von Szene und offener Landschaft ist ein getreues Abbild dieses Schwankens. Solange die Landschaft nur Rahmen oder Folie eines Menschlichen sein kann, nicht plastische Gestalt, die Gestaltetes trägt und umgreift, so lange ist es ehrlicher die Landschaft von der Figurenszene getrennt zu halten.

In den biblischen Landschaften nach 1800 wird die Richtung klar, in der sich Kochs Suchen bewegt. Bei beginnender Sparsamkeit im Vegetabilischen, wozu die Beschäftigung mit Ossian überleitet, erwacht Kochs Sinn für die Form der Erde, als der formalen Grundlage für jedes Wachstum über ihr.

Ueber dem Fundament aller Formen waren die blättrigen Wipfel der Parklandschaft des 18. Jahrhunderts zusammengeschlagen; die Erde versank darunter. Man konnte den Raum wohl mit mächtigen Felsbrocken, Baummassen, Architekturen verstellen, wie es im Naturpark des 18. Jahrhunderts geschah: die Maler sahen dieses Einzelne, kombinierten es und hielten das Resultat für Landschaft. Die Tradition schien den Gedanken zu stützen: bei Claude nahm man Bauwerk, Laubmassen, weiche Ferne wahr; bei Poussin den Felskopf, imposante Wipfel überragend; bei den Holländern den alles beschat-

tenden Baum. Wer die Gestalt zurückerobern wollte, mußte auf das traditionelle Beiwerk verzichten lernen, verzichten auf den wild oder zahm gehaltenen Weltpark, der zur zweiten Natur geworden.

Auch Koch sah, seit er in Rom lebte, die imposanten Parkwipfel und klassischen Bauten, und er glaubte sie wiederzuerkennen in Poussins Stichen. Den Schritt zum Verzicht auf solche die große Natur ausschließenden Wirkungen mußte er, wie Poussin, allein tun; die zeitweise Rückkehr zur gestaltlosen, wilden und sterilen Natur des Nordens ist der notwendige Weg, auf dem er sich befreit von der Last der Formel.

Das «Opfer Noah», dessen Besprechung den nächsten Abschnitt einleitet, ist deshalb ein Bild der neuen Zeit, weil es zurückführt auf die wiedergewonnene Erde, die versunken war und die nun arm und nackt, mit abfließenden Wassern um die Wurzeln halbtoter Stämme, ersteht, in ihrer Dürftigkeit mit Liebe angeschaut[62].

III. RÖMISCHE NATUR.
1804—1812

Es ist kein Zufall, wenn seit der Abreise Fernows, der mit dem Carstensschen Nachlaß Rom im August des Jahres 1803 verläßt, Koch eine neue Bahn beschreitet. Fernow, dem Freund und Biographen des Carstens, hat Koch nie nah gestanden; seine Aesthetik nach kantischen Prinzipien war ihm peinlich und wir stellen uns vor, daß ihm, besonders seit Carstens' Tod, die endlosen Erörterungen naturferner Literaten über das, was in der Kunst sein soll, den geistigen Kreis in Rom etwas verleiden mochten[63]. Plato freilich, welchen Koch in den «Fragmenten» neben Dante verehrend nennt, konnte seinen Geist bilden, ihn bestärken in seiner Idealität; er konnte ihm die Klarheit geben, die den Menschen seine ihm bestimmte Aufgabe erkennen läßt.

So sehen wir Koch in dieser Zeit, zum zweiten Mal der Stadt den Rücken kehrend, Fuß fassen in den sabiner Bergen. Er hat sie

für die Landschaft entdeckt. Hackert (Villa Orazio 1769) und Reinhart (Subiacoradierungen 1793/4) sind deshalb, weil sie auch dort gewesen sind, nicht seine Vorgänger zu nennen. Jenen interessierte die Topographie, diesen die Wildnis, keinen wie Koch die Gestalt der Erde[61]. Grundlegend für Kochs Betrachtung der Sabina ist ein Zyklus von zwanzig Radierungen «Ansichten von Rom und der Umgebung, mit Figuren geziert», der zwar erst 1810—12 erschienen ist, in seinen zeichnerischen Vorlagen jedoch zurückreicht bis 1804. Kochs Werke innerhalb dieser Zeitspanne tragen in steigendem Maße Züge der neuen Anschauung. Wir werden deshalb die Bilder die er nun malt, in engem Zusammenhang mit den Radierungen besprechen, auf deren Boden sie sich stellen.

Dies kann bei den zunächst zu besprechenden Bildern, dem «Opfer Noah» und der großgriechischen Landschaft, noch nicht geschehen. Trotzdem das schon erwähnte Opfer Noah in Frankfurt (Städel. Vorstudie: 1 Sepiablatt in Dresden;[65] Repliken in Rußl. Engl. Leipzig Berlin Kopenhagen) die Wende bezeichnet, ist in ihm mehr ein Akt der Reinigung als ein Akt des Aufbaus vollzogen. Unter Schicks, des gewandten Davidschülers, Augen nimmt Koch hier die so lange ruhen gelaßene Oelmalerei wieder auf. Das Bild ist zugleich mit dem gleichnamigen Bilde Schicks um 1804 entstanden. Von diesem sollen auch die Figuren gemalt sein[66].

Um uns klar zu machen, was Koch hier geleistet hat, wollen wir an frühere Gestaltungen des Themas denken. Poussins «Noah», nach Félibien «des premières manières» (Stich v. Frey 1746), weicht von seinem Vorbild, dem Opfer Noah der Sixtina, insofern ab, als der Altar mit der Opferszene aus einem Innenraum versetzt ist zwischen Felskulissen, hinter welchen unmittelbar ein schroffer, zerklüfteter Berg ansteigt, der die offene Arche trägt. Der hochgetürmte Berg dient der Szene zur Folie und fällt links steil zu einer Niederung ab. Den Himmelsraum überm Tal füllt ein von Putten umschwebter Gottvater, sodaß also von einer Landschaftsentwickelung nicht die Rede ist, ebensowenig wie in Kochs «Schwur der Republikaner» von 1797. Wie dort stehen vor vagen Steilwänden die Fi-

guren. Koch stellt eine ähnliche Figurengruppe lockerer in einen weit sich öffnenden Landschaftsraum, welchem er mit einer fast wissenschaftlichen Sachlichkeit den Lokalcharakter der biblischen Szene zu geben sich bemüht. Einzelheiten des Gipfelberges mit der Arche — etwa der Sattel, der die obern Gewässer empfängt und in die Tiefe sendet — weisen auf die schweizer Studien. Betrachten wir aber das Ganze, als Massiv, so finden wir zu unserer Ueberraschung eine Art zusammengezogenen Querschnitt der geologischen Formation vom Gipfel des Ararat über die iranisch-taurischen Ketten zu den steil aufgefalteten marinen Schichten und den breiten Basaltmassen am Rande des mesopotamischen Tafellandes[67]. Ich sage Querschnitt, weil das Volumen der Bergkörper durch die verblasene Malerei nicht wirklich sinnlich gemacht ist, ja ihr Profil erscheint wie abgeschliffen. Zu plastischer Energie erweckt Koch das Bild zehn Jahre später in der leipziger Fassung, die jedoch unverändert die Anlage unseres Bildes übernimmt. Die Flora ist in unserer Landschaft bis auf wenige zerfetzte Stämme getilgt. Mit der Wahl der Tiere aus der Arche Noah, die sich über die kahle Erde verbreiten — Löwe Kondor Nashorn Elephant Kamele — nimmt uns Koch jeden Zweifel an seiner Absicht, in der Tat das entlegene asiatische Land zu schildern.

Zur Raumentwickelung nach der Tiefe verwertet Koch Faktoren die wir in den biblischen Landschaften seit 1800 vereinzelt trafen: hinter den Figuren schwillt ein Hügel an, mit einer Reihe schlank aufstrebender Stämme, durch die man auf die Ebene blickt. Eine entsprechende Senkung des Bodens nebenan ist noch gefüllt mit den abfließenden Gebirgswassern. Vor diesem Weiher schrägt ein kahles Bäumchen. Als Gegengewicht gegen die absteigenden Bergkörper links ragt vorn am Rande rechts ein breiterer Stamm mit spärlicher Belaubung. Der Regenbogen sucht die Zerklüftung der Felsformen überbrückend zu binden. Farbig kündigt sich die gliedernde Dreiteilung paralleler Pläne an, braun grün graublau gestuft, aufhellend nach der Tiefe, die wir schon in der «Ausstoßung Hagars» von 1802 mit dem Wechsel hell und dunkler Streifen erstrebt sahen. Es liegt

wohl an der ungenügenden Untermalung, daß es Koch nicht gelungen ist, vorn die Dunkelheit zu erzielen die zurückwirft, und worin die Gewänder seiner Figuren später farbig aufleuchten. Das Bild ist farbig überhaupt nicht zu werten. Die braunen Figuren in ihren verwaschenen Draperien, an Schicks Blässe nur zu sehr erinnernd, gehen ein in die hellbraune Lichtzone vorn. Die dünnen Laubäste sind gewischt und zugleich kleingeteilt. Koch scheint sich, vom Aquarell herkommend, nicht zu trauen, scharfe Konturen zu geben: die Trennung der Gründe ist zwar angedeutet, aber wie absichtlich wieder verwischt in dem faden Gesamtton.

Es hätte schwer gehalten, dem von Koch wesentlich Erstrebten erfolgreicher entgegenzuwirken, als es mit Schicks Mitteln in diesem Bild geschehen ist. Die Reinigung von einer falschen Ueppigkeit des Wachstums zugunsten klarer Grundformen wird getrübt durch eine gegenstandslose Malerei. So können wir an diesem Bild keine rechte Freude haben, aber wir freuen uns, daß Koch das Bedürfnis gehabt hat, es später mit eigenen Ausdrucksmitteln geformt vor uns hinzustellen.

Die notwendige Trennung von Schick ist auf der karlsruher großen *Landschaft mit Regenbogen* I (Replik in München) um 1805, noch nicht vollzogen[68]. Koch hat in diesem Bild von Großgriechenland dem Geiste Poussins und Carstens' ein schönes Denkmal gesetzt. Seine endgültige Fassung erhält es, wie das Noahbild, zehn Jahre später.

Wir wissen, daß Koch im Jahre 1805 seine Frau Cassandra Rainaldi aus Olevano geholt hat, was eine gewisse Vertrautheit mit Land und Leuten voraussetzt. Allein nicht nur Olevano bereichert in der karlsruher Landschaft den alten Typus der zum Meer abfallenden Steilberge. Wie Koch mit schärferm Blick die Landschaft erfaßt, so müssen wir uns vorstellen, hätten ihn seine frühern Naturstudien wieder freundlich angeschaut. Den leipziger «Schmadribach» I beginnt er in diesem Jahr nach einem schweizer Aquarell, und so sehen wir ihn zurückgreifen auf die Vision Großgriechenlands, die ihm 1795 zwischen Neapel und Paestum aufgestiegen war. Ich habe das Urbild

in dem großen, schon erwähnten Aquarell Salerno wiedergefunden[69]. Koch sagt in einem Brief (13. 3. 14.) von der Landschaft: «Es ist eine Gegend so wie man sich Groß-Griechenland denkt, das Motiv habe ich aus der schönen Gegend bei Salerno auf dem Weg nach Pästum, mit antiken Städten auf Gebürgen in frappantem Licht auch sieht man das Meer mit blauen schattichten Gebürgen in der Ferne, Schäfer und Schäferinnen sind teils im glänzenden Licht der Sonne, teils im Schatten, sie sind mehr der Landschaft untergeordnet, als die Figuren nach der Sündfluth».

Ein Vergleich mit dem Aquarell illustriert uns das Vorgehen Kochs. Im Aquarell fehlt der Vorderplan. Durch die Zweige eines Baumpaars am Rande links sieht man auf die Meerbucht mit der Stadt. Die Bäume wipfeln sich mit kurvigen Aesten, hinübergreifend zu dem Steilberg rechts, vor dessen Flanke hell die Akropolis steht, die Unterstadt zu ihren Füßen. Von dem überhöhenden stark zerklüfteten Gebirg ziehen dunkle Wolken hinüber zu den Wipfeln. Hinter den gebogenen Aesten von Oelbäumen liegen tiefer Zypressen, alles weich in Laub und Nadeln. Die Töne sind warm: grau lila silbergrün blaßgelb.

Das karlsruher Bild[70] legt breite Schichten Land und Wasser zwischen die Stadt am Meer und eine Felsbaumkulisse, die dem Baumpaar des Aquarells entspricht. Vor diese Kulisse, deren Fels in der Lichtzone der Figuren steht, ist noch eine vorderste Schattenbahn gelegt. Der Randbaum, hoch über dem Felsen in den Himmel ragend, mit seinem feinen Parallelstämmchen, das den Uebergang besorgt zum letzten Lichtstreif, ist Dughetsche Typik. Seine Formen sind allgemein, die Aeste eckig, wohl wegen des Regenbogens, der sich hinüberschwingt zu der Akropolis, um noch einmal in dem Gewässer der Mitte sich zu spiegeln. Uebernommen ist die Unter- und die Oberstadt, die freilich Züge Olevanos trägt; übernommen sind auch die dunklen Wolkenschrägen über dem ruhiger geformten Steilberg. Trotz hohen Augenpunktes ist der Horizont des Meeres zu starker Ausbreitung gelangt, durch Näherung und Dehnung des Gestades; wodurch die Landschaft erst umfassend geworden ist, als Verbindung

von Gebirg und gebreiteter Meeresfläche. So ergibt sich ein dem «Noah» eng verwandtes Grundmotiv: das Wachsen des Gebirges aus dem Planen, der Meeresfläche hier, der Wüstentafel dort; zwischen Gebirg und Fläche vorgetrieben bis zum Beschauer flachere Falten des Geländes, in seiner Erstreckung faßbarer gemacht durch das inmitten sich rundende Gewässer. Die Horizontale wird verstärkt durch den fünfmaligen Wechsel von Licht- und Schattenzonen, den vorspringende Baumgehege vermitteln.

Was die sinnliche Wirkung durch die Farbe anlangt, so gilt es wie im Noahbild, von ihr zu abstrahieren. Schon die Streifenteilung dient nicht wirklich der Raumklärung. Der Umstand vollends, daß hinten das Steilgebirg die stärkste Dunkelheit im Bilde ist, macht alles Bemühen illusorisch. Der Randbaum vorn mit seinen dünnen faserigen Zweigen und schmutzig konturlosen Blättern steht auf dem hellen Felsblock ohne Festigkeit. Die Gewandfarben sind changierend wie bei Schick. Koch wird gemerkt haben, daß nichts herumführt in dem streifig zerlegten Bilde. So versucht er mit dem Regenbogen eine Kreisbewegung der Farben zu erzielen: seine Kurve setzt sich rechts vorn in der Spiegelung fort und führt dann über die gleichlautenden Gewandfarben der Figuren links wieder zur Höhe. Der Bogen selbst sitzt aber so materiell auf, daß er wie ein halbrunder Bildabschluß wirkt. Spärlich noch ist das Wachstum neuer Anschauung. Büsche und Kräuter vorn kennen wir aus den Sepiablättern, die Ziege mit dem saugenden Zicklein ist noch unbeobachtet, ein Bastard zwischen Schaf und Geiß. Die Mädchen die dem blasenden Hirten zuhören, machen gespreizte Gesten des Entzückens; in den Bootsleuten und der krugtragenden Frau des Mittelgrundes erkennen wir Poussinsche Figuren wieder.

Wir sagten schon, daß das Fundament der Anschauung römischer Natur in den Radierungen Kochs beschlossen liege. Zu 17 der 20 Radierungen sind uns Zeichnungen nach der Natur bekannt [71]. In derselben Mappe der Wien. Ak. befinden sich Zeichnungen aus Olevano um 1820. Nichts vermöchte deutlicher des Künstlers Gang zu zeigen, als der Vergleich der frühern Sabinerblätter

mit denen aus der reifern Zeit. Wir sehen etwa in A. 14: Rocca di S. Stefano di Mezzo, e Canturano, den dreifach abfallenden Berglehnen in der Radierung ein hoher Randbaum auf dunklem Felsdreieck entgegengesetzt, der notwendig ist zum Aufhalten der stürzenden Linien, allein eine tektonische Lösung nicht bedeutet. In der Zeichnung ist der hemmungslose Absturz. So ist noch auf andern Blättern die Bildwirkung erstrebt mit solchen Gegendreiecken, die ohne verbindende Horizontale sich ineinander schieben. Das Gebot, daß immer zwischen Absturz wieder Lagerung wirksam werden muß, wenn die Gründe nicht ins Fliehen kommen und sich am Rahmen stoßen sollen, das ist auch hier nicht überall beherzigt. Man wird den Eindruck ineinandergeschobener Dreiecke oft nicht los, während in den Serpentarablättern um 1820 es gerade der rhythmische Ausgleich ist, der in großer Entwickelung die Bodenform mit Fels und Bäumen hinein und in der Begrenzung herumführt [72].

Die Hälfte der radierten Blätter sind nahe, meist frontal genommene Architekturen aus Rom oder vor den Toren Roms, auch die ruinösen ganz als Festigkeit und Bau gesehen (A. 1, 4, 5, 8, 10, 12, 13, 15, 17, 18); darin völlig unterschieden von den «malerisch radierten Prospekten», die Reinhart 1799 mit Mechau und Dies herausgegeben hat. Diese Blätter Kochs mögen zu den ersten Naturstudien in Rom gehören, wofür ein Bild «Ruinen der Kaiserpaläste» bez. 1804 (Freiherr v. Marschall Karlsruhe) spricht. Dies Bild hat wie das ihm nahestehende A. 8 Mönchsstaffage. Das Bild ist fast schwarz geworden, sodaß die Gliederung durch helle und dunkle Flächen des Mauerwerks, was die Radierung gut macht, fehlt. Ein «Nemisee» (v. Marschall Karlsruhe), vom selben Jahre, in gleicher Größe als Pendant gemalt, scheint auf den Sommer 1803 zurückzugehen, in welchem Reinhart Ariccia entdeckte. Die Färbung ist trüb verwischt wie im frankfurter Noahbild, der Boden noch vag. Schlanke Bäume mit gewischtem Laub beginnen die Tiefe zu bestimmen und zu gliedern. — In A. 12 fällt vorn die starke Bodenbewegung auf, die glücklich zu den Bauten des Mittelgrundes führt. A. 13 zeigt dieselbe streifige Zerlegung in Licht- und Schattenzonen wie die karls-

ruher Landschaft von 1805, deren Regenbogen, das Kolosseum überspannend, in A. 15 wiederkehrt. A. 17 und A. 18 fügen sich schon freier in ein Raumganzes.

Eine zweite Gruppe (A. 2, 7, 14, 19) stellt Architektur von Bergstädten oder einzelnen Gebäuden in die Landschaft: die Klöster von S. Scolastica und die Bergnester der Cervara di Subiaco, Castel Madama und Subiaco selbst. A. 14, das schon erwähnte S. Stefano e Canturano scheint Koch zu seinem Sankt Georg in Augsburg angeregt zu haben, der 1807 bezeichnet, schon 1804 vom bayrischen Hof bestellt worden ist. Wie dort stürzen dreifach schräg in die Tiefe gestaffelt Bergrücken ab, mit Felsennestern und Baumgehegen wechselnd in Schatten und Licht[73]. Im Gegensatz zu A. 14, dessen Redaktion ja später fällt, aber übereinstimmend mit der ersten Zeichnung (Wien. Ak. 6365), ist auf den ragenden Randbaum rechts verzichtet. Nun ist es interessant zu sehen, wie Koch trotzdem das Gleichgewicht herstellt aus der unvermittelt von der obern Bildecke links abfallenden vordern Bergwand der Skizze ist ein fester Felskopf geworden, den ein mittelalterliches Kastell krönt, als Lage wohl von Subiaco inspiriert; eine starke Felsenhelligkeit unter dem Bergwald und ein nach links vorn austretendes Gewässer geben einen starken Gegenakzent gegen die dunkel niederfahrende Lehne. Dieser Akzent wird verstärkt durch die Stoßrichtung des drachentötenden Ritters. Die vorderste Lehne steigt nach ihrer tiefsten Senke hinter St. Georg zu dunklen Büschen rechts ein wenig an, ohne den Zug des Mittelkamms zu überschneiden. Solche konkaven Abtrennungen des Vordergrundes, bestimmt, die Gegendiagonalen der Hänge zu binden oder einen Ausblick einzufassen, begegnen in fünf der zwanzig Radierungen. Die zentrale Bergstädt vor dem Felsabsturz des zweiten Planes ist näher gerückt als das S. Stefano in A. 14. Sie trägt auch eher Züge von Olevano, dessen Ziegelhütte im Talgrund raucht.

Der «St. Georg» gibt eine Gewitterlandschaft mit fahlen Lichtern auf Fels Figuren Mauerwerk. Aus dunkel geballten Wolken hinterm Kastell fällt ein schräger Flutregen nieder, die Stadt leuchtet gespenstisch auf unter dem grauen Steilgebirg. Der letzte Bergabfall ist

besonnt und überhöht von hellen braungesäumten Wolken. Die Formen von Berg, Fels, Baum und Kraut sind knapp und sparsam, wenn auch die Felsschichten hinter der knienden Prinzessin noch vereinzelt wirken[74]. Noch ist, bei der Monotonie der drei Parallelabstürze, die nicht in einem rhythmischen Verhältnis zum Bildganzen stehen, eine Summierung des Effektvollen an kleinem Ort bemerkbar. Nur wird der Effekt nicht erzielt durch einen naturfernen, imposanten Baumdekor, wie in den Sepiablättern vor 1800, sondern durch die ins Einzelne gehende Wiedergabe der Lagerung von Gesteinsmassen. In dem flutverschleierten Berg ist ein Anklang an atmosphärische Schweizerlandschaften, aber durchaus streng gebändigt. Die Figuren haben noch ihr eigenes Licht und den kreidigen Fleischton der Frühzeit. Dadurch wird das neue Aufglühen farbiger Gewänder und Blumen vor braunem Laubdunkel beeinträchtigt. Erst in der münchner «Landschaft mit dem Regenbogen», die auch den Baum wieder in echter Gestalt einführen darf, gelangt jenes Aufglühen zu voller Wirkung[75]. Dennoch erscheint schon im «St. Georg» die Trennung von der Schickschen Malerei besiegelt.

Wir werden hier wieder einmal auf die Frage der Abhängigkeit Kochs von Vorbildern geführt. Einflußreiche Mitglieder einer münchener Malerclique hatten es sich angelegen sein lassen, die Leistung Kochs bei Hofe herabzumindern, indem sie glaubten im «St. Georg» Entlehnungen aus einem halben Dutzend Meistern nachweisen zu können. Nach sorgfältiger Umschau habe ich in einem St. Georg Claudes (Stich von Lapinière 1787) eine gewisse Verwandtschaft einzelner Motive, in Poussins Herbstbild eine ähnliche formale Anlage finden können, die aber auf ein gemeinsames Vorbild zurückgeht: die mit denselben Augen angeschaute römische Gebirgslandschaft. Kochs Aerger galt mehr der Schädigung seines Rufes, als dem Vorwurf selbst, dem er gelassen begegnet. «Vor zu übergroßer Originalität hatte ich immer einen Abscheu. Indessen glaube ich, in den Sinn und Geist der gedachten Meister einzudringen sei sehr weit entfernt von kümmerlicher Dieberei»[76]. Und in den «Gedanken» (a. a. O. 327): «Raffael hat ganze Gruppen von diesen ältern Malern

(Masaccio Perugino) genommen, oder nach heutiger Sprache gemaust. Das ist ein Raub wie der eines Kriegshelden, dem die Beute als Lohn seiner Tapferkeit zum rechtmäßigen Eigentum wird. Wenn aber ein unfähiger Maler oder Dichter stiehlt, so wird man das Plagiat sogleich gewahr, daß man lachen möchte, gleichsam wie über einen lumpigen Kerl, der mit etwelchen Stücken kostbarer Kleidung bedeckt ist, und halb wie ein Senator, halb wie ein Gauner aussieht.» Wir haben Koch hier sprechen lassen, weil er in seiner Weise klar definiert, worauf die gute Tradition beruhe, im Gegensatz zu jedem eklektischen Vorgehen. Aus Kochs Worten spricht die Gewißheit, das künstlerisch Richtige zu tun, wenn er im Sinne des spätern Poussin die römische Landschaft als Form zu gewinnen trachtet.

Die Notwendigkeit solcher Formung spricht gleich eindeutig aus dem «Schmadribach», an welchem Koch in denselben Jahren arbeitet, da die Sabinerberge ihn beschäftigen. Der leipziger Schmadribach I bez. 1811 (Aquarell bei G. Roch Rom; Replik in München) ist eine Weiterführung des Themas Wasserfall. In dem frühen tiroler Aquarell, in dem Juraaquarell und in dem hamburger Wasserfall von 1796 lernten wir Nahbilder kennen, die noch nicht viel mehr gaben als den elementaren Sturz, ohne eigentliche Fassung. Auch in der «Via Mala» von 1810 (v. Marschall Karlsruhe) ist nichts andres gelungen, das Problem des Hochformats nicht gelöst, wenn schon der Versuch gemacht ist, den Sturz durch eine Kurvigkeit zu dämmen. Diese Kurve erlaubt Koch, zuvorderst rechts einen Baum als ruhige Festigkeit aufsteigen zu lassen aus einem Streifen Felsboden. Im übrigen merkt man dem stark verdunkelten Bild die Not einer fremden Vorlage an. Es ist das einzige nach fremder Vorlage gemalte schweizer Landschaftsbild Kochs[77]. Im «Schmadribach» sind aus dem Hochformat die stärksten Möglichkeiten gezogen, wenn die Komposition auch noch nicht malerisch bewältigt erscheint. Wir sehen den Wasserfall, frontal gepackt, sich aus dem Eis der Firne lösen und zwischen grauen Felsklippen stäubend niederstürzen in einen undurchdringlich finstern Wald der Mitte. Die Schräge des Falls ist gerahmt von Kurven schmalerer Rinnsale, welche mit ruhi-

gerem Fließen die Lage der Gesteinsflächen zu einander klären. Schwarz legt sich der Gurt des Waldes, von Flühen unterbrochen, um die Bergflanke. Im Gegensinn zum Sturz tritt die Lütschine links heraus in den Talgrund, den sie in einer neuen Kurve durchquert. Der Talgrund legt sich mit ein paar ragenden und gestürzten Stämmen vor einer grünen Matte zurück, um die Last von Wasser, Wald und Fluh aufzufangen, was ihm nicht gelingt. Bedrohlich springt das schwarze Band der Wälder vor. So hängt trotz des grandiosen Aufbaus bis zu dem wolkenumschleierten Grat des Breithorns die Mittelwand über. Manches Wertvolle, etwa in der Wiedergabe des Felsgeschiebes und zerklüfteten Gletschers bleibt, weil nicht durch Lichtführung gebunden, Einzelheit. Erst Schmadribach II bringt dann die Lösung, wie innerhalb der dunklen Kühle und Festigkeit des Bildganzen beweglich die Wasser stäuben und der Firn aufleuchtet.

Am «Schmadribach» hat Koch seit 1805 mit Unterbrechungen gearbeitet. Wir möchten vermuten, daß Alexander v. Humboldt das angefangene Bild, vielleicht auch den «Noah» und Kochs schweizer Aquarelle 1806 in Rom gesehen hat und daß er dadurch bestimmt wurde, Koch mitarbeiten zu lassen an den Tafeln seines 1810 erschienenen Reisewerkes: Vues des Cordillères. Tafel 5, Passage du Quindiu, eine Paßstraße über dem festen Stufenbau eines Tals, das im Einschnitt die fernen Zentralcordilleren zeigt, erinnert in der Anlage an das Rocca Canterana der Radierungen. Wie dort erhebt sich überm Tal ein Doppelgipfel. Die stolze Aloë rechts kehrt wieder auf A. 10. Koch versucht, das Kuriosum vulkanischer Kegelberge organisch in den Zusammenhang des Gebirgszuges zu rücken; im Gegensatz zu den Gmelinschen Zeichnungen desselben Atlas, wo die exotische Reisekunst zu sehen, von welcher Humboldt eine Erneuerung der Landschaftsmalerei erhoffte («Ansichten der Natur» und «Kosmos II»)[78]. Kochs Nüchternheit und Schärfe in der Einzelbildung, einbezogen in klare Grundformen des Geländes, müssen Humboldt befriedigt haben, von dessen Erscheinung in Rom 1806 Rumohr (a. a. O. 120) berichtet, er hätte «jene ihm eigentümlichen poetisch-wissenschaftlichen Naturanschauungen in Blick und Rede ausgesprochen.»

Nach Vollendung des «Schmadribach» malt Koch ein im Charakter verwandtes Sabinerbild Subiaco bez. 1812 (Leipzig), dem A. 7 zugrunde liegt[79]. Aus starken Dunkelheiten des bis zur Bildmitte reichenden Vorgeländes erhebt sich die getürmte Stadt vor der Lagerung breiter Bergzüge, ernst, fast feierlich, einen senkrechten Rauch in den hellern Wolkenhimmel sendend. Frontal und hochgerückt, zieht es seine Kraft aus starken Formen, die ohne Schematisierung vereinfacht sind. Vorn, wie im «St. Georg», eine Bachschnelle, verschwindend hinter dunklen Triften. Zum ersten Mal kommen echte Landleute des Weges; eine Frau mit Kind auf einem Maultier reitend, geleitet ein Mann. Den gewaltigen Kontrast der Farben im «Schmadribach» und «Subiaco», den Koch konstatiert (Br. 6. 4. 11), hat die Zeit verdunkelt.

Wir sahen in den seit der karlsruher Landschaft besprochenen Bildern eine Tendenz zu Diagonalbewegungen formaler und lichtmäßiger Art, im Bestreben Raum zu schaffen. Am stärksten sind die rückwärts gestaffelten Hügelschrägen ausgebildet in der kleinen Landschaft mit Reiter (Frau Major Geisberg Berlin), die um die Zeit der Radierungen A. 17, 19 anzusetzen ist. Von einem Randbaum rechts kastellgekrönte Hügel aus der Ebene ragend und ineinandergreifend bis zu einem höchsten Steilberg links, von wo noch einmal im rechten Winkel ein dreifacher Abfall nach der Tiefe zu erfolgt. Verstärkt werden die Diagonalen durch Lichtstreifen zwischen den dunklen Dreiecken der Hügel, durch den schräg in die Landschaft reitenden Schimmelreiter, und die im Gegensinne links austretende Schnelle. Eine Gruppe niederer schlanker Randstämme links im Mittelgrunde hält den Blick trotz des starken Schrägabfalls innerhalb der Bildgrenzen. Die Architekturen wie der Reiter sind hier schon organischer verwachsen mit der Landschaft, als etwa im «St. Georg». Das kleine auf Holz gemalte Bild hat einen tiefen, kühlen Gesamtton, entsprechend dem leipziger Subiaco.

Eine dritte Gruppe von Radierungen ist zu nennen: die reinen Berglandschaften der Sabina (A. 6, 9, 11, 16). Hier begegnen zum ersten Mal die Motive, die Koch in den zwanziger Jahren dann zu

einer letzten Form bringt. Die Wirkung der starken Formen beeinträchtigt, abgesehen von dem noch unfertigen Typus gerahmter Diagonalschiebungen, ein Durchschießen des Lichtes auch in den Schattenpartien. Es beruht dies wohl auf einem Mangel im Aetzverfahren. Der erstrebten Luftperspektive wirkt entgegen eine zu weitmaschige Schraffierung. Koch will seine Radiertechnik an Swanevelt gebildet haben. Davon ist wenig zu spüren. Bei jenem Claudeschüler beruht der Reiz der guten Blätter in einem weichen, fast umrißlosen Gegeneinander von Licht- und Schattenmassen; Kochs Radierungen sind linear bestimmt. Die Belichtung der spärlichen Vordergrundfiguren mag über Swanevelt von Claude stammen.

In der Cervara (A. 9) hat Koch gegenüber der Zeichnung (Wien. Ak. 6364) im Talgrund das Ackerfeld mit dem Ochsenpflüger eingefügt. Hier regt sich stark das Bestreben, die mächtigen Gebirgsformen nach hinten zu drängen, Raum zu schaffen zwischen uns und ihnen. Das Ackerfeld, durch seine Rahmung als plane Ellipse erscheinend, hat die gleiche Funktion wie das Seebecken in dem «Noah» und in der «Landschaft mit Regenbogen I.» A. 11, fra Civitella e Olevano, zeigt die erste Serpentara, jenes Eichenwäldchen auf hohem Kuppenrand am Wege nach Bellegra, das ohne die Schuld Kochs, für die Landschaft der Deutschrömer des 19. Jahrhunderts eine so verhängnisvoll beschränkende Wirkung ausüben sollte. Bis zu der Kuppe, wo die Eichen kraftvoll aufstreben, ist eine große Vordergrundsbewegung des Felsbodens, die in der Zeichnung (Wien. Ak. 6367) fehlt. Das Gariglianotal bei Olevano (A. 16) zeigt ein freies Aufwachsen von Stämmen wechselnd mit laubigen Kronen in die Tiefe des Talgrundes. Auch hier ist gegenüber der großzügigen und zarten Zeichnung (Ak. 6358) ein durchgehender Randbaum angefügt. Nicht überall, doch öfters in dieser Zeit, wie dann auch in den zwanziger Jahren, wohnt die stärkste Bildkraft den Zeichnungen inne. Es kommt vor, daß Koch, wo er seinem Handwerk nicht ganz gebietet, in Bild oder Radierung den großen Ton nicht durchhalten kann. So ist das Freieste dieser Zeit in Zeichnungen gegeben. Wie etwa in «Rocca di S. Stefano» (Ak. 6392) die Figuren vorn das Ruhende des

Hügelansteigens, das Ragende dreier schöngezeichneter Stämme durch ihr Dastehen und Daliegen erst groß und faßbar machen, das ist Koch auch später selten so gelungen.

Das letzte Blatt «Aqua Acetosa» (A. 20) hat Koch zu einem 1812 gemalten Bild gedient (durch Miethke an Posoni verkauft. Variante in getuschter Federzeichnung Berl. N. G. Kat. 12[80]). Es ist die erste Tiberlandschaft. Der Weg der Radierungen wird klar; von den Naharchitekturen in Stadt und Berg zur freien Erstreckung eines Flußtals bis ans ferne Gebirge. Koch erinnert die Landschaft bei Aqua Cetosa im Charakter an Claudes «Molino» der Galerie Doria[81]. Sehen wir zu, wie Koch seinen Flußlauf entwickelt. Vorn eine breite über die Turmruine zum Ufer abfallende Schattenzone. Hinter dem offenen Gartenpförtchen links erhebt sich frei im Raum ein Baumpaar, in demselben Plan nach der Mitte zu ein schlanker Stamm. Zwischen ihnen steigt mit Wanderern ein Weg nach vorn. Neben der Turmruine taucht aus Büschen ein Segel auf. Der Tiber fließt, von wo das Segel kommt, wie in ein planes Seebecken der Mitte, kurvenlos in voller Breitung, um erst weit hinten zwischen kahlen Ufern sich durch die Ebene zu winden. Dennoch steht Koch seiner Natur gemäß näher bei dem Vorbild Claudes[82]. Gegenüber der gerahmten Tiefenflucht des «Molino» sind Kochs aus der Ebene ragende Berge so nahgerückt, daß ihr Anstieg, kadenziert durch Turm und Haus, begrenzend wirksam wird. Die Turmruine vorn hat eine ähnliche Funktion, beschäftigt aber das Auge zu stark mit ihrem dunkel gebrochenen Kontur.

Wir haben gesehen, daß der ganze Umfang neuer Anschauung, die Koch im Verkehr mit der römischen Natur gewinnt, niedergelegt ist in den radierten Blättern und den Zeichnungen, die ihnen zugrunde liegen.

Neben dieser Tätigkeit einher geht die Arbeit an der zweiten Fassung der großgriechischen Landschaft, die Koch vor seiner Abreise nach Wien in einem Brief vom 9. 2. 12 als vollendet erwähnt[83]. Obwohl er in Wien noch daran arbeitet — bestimmte Farben deuten auf eine Einwirkung Brueghels — gehört die uns vorliegende neue

Form dennoch der ersten römischen Periode an. Wir schließen diesen Abschnitt deshalb mit der Betrachtung der Landschaft mit dem Regenbogen II (München); sie ist genährt durch die Erfahrungen seit 1805. Bei Koch gibt es zwei Arten von Wiederholungen bereits gestalteter Motive: die eine Art ist, auf Bestellung meist kleinere Repliken anzufertigen; die Arbeit für den Lebensunterhalt, so wie ein anderer Porträts malt, weil er verdienen muß. Durch solche Wiederholungen besonders stark belastet ist die Altersproduktion der dreißiger Jahre. Die zweite für die Kunst wertvollere Art ist: sich nicht genügen lassen an einer Form, sie mit sich herumtragen und an ihr weiterarbeiten, bis daß sie endgültig erledigt ist. Dieser Art Ungenügen haben wir die große Landschaft zu verdanken, die sich in München befindet und die dort vor 100 Jahren als hohes Vorbild der Landschaftsmalerei gegolten hat[84]. Die Typik ist dieselbe wie in Karlsruhe. Allein wir treten vor ein neues Werk, vielmehr ist hier erst zum Werk geworden, was sich dort ankündigte.

Erinnern wir uns des Gerüstes: von einem linken Randbaum fünfmaliger Zonenwechsel nach der Tiefe der Städte unter dem Gebirg, das Ganze überwölbt vom Regenbogen. Die schier quadratische Form hatte ins karlsruher Bild etwas Unentschiedenes getragen, im münchener Bild ist sie einem ausgesprochenen Hochformat gewichen. Hier zerreißt die Streifenteilung nicht, sondern gliedert. Es sind Wolkenschatten von Helligkeiten abgelöst, die sich aus einem braunen Grundton entwickeln, in welchem die groß gesehene Form von Felsen, Aesten, Blatt und Kraut nicht untergeht, sich vielmehr kräftig behauptet. Aus dem fahrigen Dughetstamm ist eine stark aufwachsende Eiche geworden, von deren Wipfel sich der doppelte Regenbogen hinüberschwingt zum Steilgebirg, das grau und unfruchtbar über der Stadt ragt. Unter seine Flühe zieht sie sich mit hell schimmernden winkelrechten Bauten; wenig Bogenarchitektur, doch starke Türmung. Im allgemeinen ist sie eingeschmiegt in die Falten des grauen Gebirgs, nur ein schlanker Campanile am Gestade weist dunkel hinüber zn dem der fernsten Küste vorgelagerten Inselberg. Die Aufhellung der Tiefe zu ist nicht heftig, die hellen Zonen gedämpft belichtet,

so daß bis zu den fernsten Bergen klar, doch ohne Härte, die Form gewahrt wird. Neu ist der am Rande rechts vor dichterem Laub unendlich frei und leicht gezeichnete Feigenstrauch, dessen von der Ecke ausgesandte langgestreckte Zweige im Bild herumführen[85]. In der vordersten Schattenzone breite, feste Kräuter, in die folgende Lichtzone fällt links die Hirtenszene; zwei Frauen, die eine ein Kind im Arm, Ziegen, unter Schafen spielende Kinder. Der blasende Hirt aber ist im Schatten an den baumgekrönten Fels gelehnt. Neben dem festen Eichenstamm leitet ein feingefiedertes Bäumchen mit glänzender Rinde zum blau orange von Wasser und Horizont. Die Streifenteilung ist ein letztes Mal stark betont in der Bucht, wo nach der breiten Wasserbahn eine schmale sonnige Zone anhebt, in deren Ton dann auch die letzten Berge stehen. Beschattete und besonnte Segler tauchen auf in den letzten Zonen. Der Steilberg ist nicht mehr drohend nahgerückt, sondern eingefügt in die ruhige Schichtung der Landschaft. Innerhalb dieser ruhigen Schichtung ist dennoch deutlich farbig und linear ein Kurvenzug gewonnen von dem Feigenstrauch rechts über die dem Bord zum Baumstamm folgenden Figurengruppen aufwärts und mit dem Regenbogen hinüber zum Stadtfelsen; ein Nachklang in der farbigen Figurenkette der an dem geformteren Weiher vorbei zur Stadt ziehenden Landleute. Etwas dem Aehnliches sahen wir schon in Karlsruhe angestrebt, im «St. Georg» fortentwickelt. Hier wirkt es. Denn aus dem tiefen Braun leuchten sparsam und kostbar ein Blau, ein Orange, grün und rot hervor; nicht warm, doch still und freudig sich behauptend. So auf dem Mittelast des Feigenstrauchs ein Papagei, dann namentlich das tiefe Ultramarin und Rot an den Aermeln des Hirten und wieder unverhofft ein Himmelsblau neben dem ausgreifenden braunen Ast der Eiche. Die innerhalb eines neutralen Gesamttons flächenhaft und lokal wirkenden Farben könnten an Brueghel erinnern, wenn sie nicht aus einer so schweren Materie wie Kochs Braun hier ist, entwickelt wären; keineswegs an Rubens, den Koch von Wien aus gerne nennt. Die koloristischen Versuche der nun folgenden wiener Jahre, von welchen

im nächsten Abschnitt zu handeln ist, haben der kühlen Festlichkeit des Bildes nicht geschadet. Es ist reich, ohne bunt zu sein[86].

Wie Koch in dieser starken Zeit ausgesehen hat, zeigen uns Zeichnungen bei Frhr. v. Marschall Karlsruhe. Im Winter 1810/11 hat Koch da zweimal seine Tischgesellschaft porträtiert; seine Frau und sich, mit ihren Gästen. Sein starkgebauter Kopf, erstaunlich jugendlich für den Vierziger, betrifft durch ein schönes Gleichgewicht von Sinnlichkeit und Geist.

IV. FIGUR UND FARBE.

1812—1819.

Dem Künstler, der in den ersten römischen Jahren an Stichen nach Poussin Komposition studierte, gehen seit 1812 in den reichen wiener Galerien die Möglichkeiten der Farbe auf. Auch mag ihn die aufreizend stumpfe Malerei Wiens zu Eclat und Starkfarbigkeit getrieben haben. Wir sehen Koch während der wiener Jahre, unbefriedigt von der weichen, widerstandslosen Natur zwischen Alpen und Karpathen (Wienerwald)[87] seine historische, schweizer und sabiner Landschaft wiederaufnehmen und im neuen Sinne redigieren. Es ist Oppositionsstimmung in dieser Malerei, die oft an die rohe Pracht von Bilderbogen mahnt. Koch hat in der schwierigen Zeit vor seiner Abreise Rom eine città dolente genannt, «allwo die meisten Künstler nach Arbeit wie die Hunde nach Knochen jagen». (Br. vom 9. 2. 12). Im vormärzlichen Wien erkennt er erst, daß Rom seine Bestimmung ist. Nie war Koch so entwurzelt wie in der Residenz seines Heimatlandes. Die hohe Auffassung von Deutschtum, die er besaß, machte ihm Wien zum Exil, da Geist sich hier in kraftloser Geselligkeit verzettelte. Die Gleichgültigkeit, womit alles «Aechte, Schöne und Herrliche» angesehen wird, schreibt er dem Mangel an innerem Zusammenhalt zu, bei glänzenden Dehors[88]. So fallen kurz nach dem

Wiener Kongreß die bitteren Worte: «Allwo aller Nationale Sinn fehlt, da wäre mir Konstantinopel oder Tunis und Marokko ebenso willkommen gewesen. So muß ich also die weite Kugel der Erde als meine Mutter küssen, und nur jene einzelnen Freunde welche es gut mit mir meinen umarmen. In diesem Fall finde ich mich zu Ihnen und mein Zutrauen gebietet mir auch selbst Opfer der Freundschaft von Ihnen zu begehren»[89]. Es spiegeln diese Worte die prachtvolle Artung des Mannes, den Not statt mit Kleinmut mit dem hellern Bewußtsein seiner Sendung erfüllt.

Mit den Bemühungen Kochs um die Farbe als schönes Material geht parallel eine lebhaftere Gestaltung des Figürlichen auch in der Landschaft. Beides lernt er in dieser und in der folgenden römischen Zeit beherrschen. Im Aufbau des Landschaftsraumes ist ein starkes Wachstum dagegen nicht erkennbar. Erst die erneute Berührung mit der Sabina bringt jene große Form, welcher sich die Bestrebungen der vorangehenden Jahre organisch einfügen. So kann die Bildbetrachtung für diese Zeit vermehrter Produktion sich kürzer fassen.

In den Jahren 1812—15 treibt Koch im engern Sinne Tafelmalerei: die Mehrzahl der Bilder ist auf Holztafeln gemalt, welche die Breite oder Höhe eines halben Meters selten übersteigen. Auf enger Fläche drängen sich die Farben. Miniaturhaft bezeichnet er selber sein W i n z e r f e s t von 1812 (München). Die Komposition entspricht der Radierung A. 3, einer Vigna bei Olevano; durch den stark silhouettierten Baumfilter vom Schema des Claudeschen Apollotempels in der Galerie Doria, sickert die ferne Berghelligkeit zum ländlichen Tanzplan vor. Koch ist auf die Farben dieses Bildchens besonders stolz; er berichtet von der Verwendung von Gold und Lasuren. Das ist noch spürbar bei den gefiederten Stämmchen, die von den kompakten Laubmassen zur Ferne überleiten sollen. Sonst hat dem Bild das Pröbeln empfindliche Sprünge eingetragen. Auch muß der Vordergrund nachgedunkelt sein, denn so, mit seinen dunkel zackigen Konturen beherrscht er ornamental den Eindruck, da die ganz gelösten Bergformen des Mittel- und Hintergrundes nicht mitbestimmen. Das Problem der Luftperspektive beschäftigt Koch hier

so sehr, daß die formale Raumfassung darüber fast vernachläßigt wurde. Es ist wirklich ein Belvedere, gerahmte Fernsicht.

Besser erhalten ist eine kleine Flußlandschaft in Stuttgart, vom Typus des Gariglianotals der Radierungen. Die silhouettierten Bäume, der unvermittelt von orange nach blau übergehende Himmel: wie auf einen Pfeifenkopf gemalt. Man versteht, daß solche Bilder — die Vigna war bei W. v. Humboldt und Metternich ausgestellt — überraschten; die Kritik scheint gefunden zu haben, so viel blau gebe es garnicht.

Nach seinen schweizer Aquarellen malt Koch 1813 ein «Unterseen mit schweizer Heldenstaffage» (Br. 20. 9. 12), eine Landschaft mit Alpenglühn (Giovanelli, Klobenstein bei Bozen) und zweimal die Grimsel (Giovanelli Bozen, und Leipzig). In der leipziger Grimsel bez. 1813 fällt gegenüber dem früher erwähnten Aquarell der lebhafte Verkehr zum Paßhaus auf, der mit der grandiosen Oedigkeit von See und Fluh nicht stimmen will. Gewiß gehen Kühe, Tragtiere und Wanderer auf der Paßstraße und kann ein Hund mit hängender Zunge zwischen den Felsen vorne jagen; aber dem Charakter dieser Landschaft dient nicht eine starke Betonung solcher Betriebsamkeit. Dennoch ist das Felsgefüge mit der bleiernen Wolkenwand darüber gepackt; in harter Klarheit steht neben dem kaltspiegelnden schwarzgrünen See das Hospiz. Wenn auch dem Bild die Einfachheit der großen Kontraste von Schnee und Fels abgeht, ist doch nicht ein falsches atmosphärisches Weben hineingetragen. So stark spürt Koch selbst in dieser Zeit die originale Kraft seiner Vorlagen.

Erst 1814 nimmt Koch die koloristischen Versuche der «Vigna» wieder auf. Die übrigen Bilder von 1813 zeigen sich wie überschattet von dem festlichen Ernst der Landschaft mit dem Regenbogen II, welche Koch die ganze wiener Zeit über in seinem Atelier stehen hat. Dies gilt vor allem für das Opfer Noah II (Leipzig) bez. 1813. Wir haben früher, bei der Besprechung der ersten Fassung des Bildes, erwähnt, daß erst die zweite eine formale Durcharbeitung des Grundgedankens bringt. Die Komposition ist gleichlautend, die Figurengruppen sind, etwas bereichert, gleichfalls übernommen. Koch hat

den Widerspruch zwischen dem umständlichen Geschehen vorn, dem Dankopfer Noah, umgeben von mannigfachem Getier, und der «durch Ueberschwemmung zerstörten, hochgebürgichten Gegend, mit noch stehenden und von den Bergen herabstürzenden Wassern» (Br. 13. 3. 14) erkannt. So taucht er die vielfältige Szene in eine breite braune Schattenzone, begrenzt von dem durchgehenden dunklen Hügelrand, rechts vorn akzentuiert durch die zackig umrissene Laubkrone eines Randstamms. Dennoch wirkt der Vorderplan nicht abgeschnitten, denn die Gewänder in weiß-blau, rosa-grün, orange-braun, die Fleischtöne und der farbige Rauch des Altars vermitteln zu den aufhellenden Gründen und zu dem Abendhimmel mit seinen Wolken hinter der Baumgruppe der Mitte. Dort tummeln sich noch ein paar weißgraue Tiere, letzte Nebelschwaden hängen am Berge Ararat, dessen Absturz die breite Arche unterbricht.

Was die Radierungen vorbereitet haben, mit ihrem scharfen Spiel der Flächen von Mauerwerk, Gestein und Boden, die plastische Energie der Körper des Gesteins, das tritt hier bildhaft in Erscheinung: von dem großen Aufbau der Randgebirge bis zu der Struktur des geringsten Felsbrockens mit den Mitteln des Malers bewältigt. Dem entsprechend erscheint auch im Holz der Stämme eine neue Spannkraft, erscheint das Seebecken als knapp umrissene Figur. Die Dreiteilung in Wüstentafel mit Randgebirgen, Schwemmland mit Seebecken, Figurenplan vorn bezeichnet zugleich ein gradweises Fortschreiten von urtümlichen zu differenzierten Formen der Erdoberfläche, von Koch mit fast begrifflicher Schärfe formuliert. Zuhinterst die nackte Erde dem Wasser entstiegen, Wüste und Urgebirg, welche der Regenbogen überspannt, zwischen Wolken des Gewitters und Wolken des Sommerabends. Der Mittelgrund schließt sich zu einer kargen palästinensischen Landschaft zusammen, in deren See ein Palmenpaar sich spiegelt, wo Giraffe und Pelikane zur Tränke gehen und von einem Hügel mit kahlen Stämmen der Löwe niedersteigt. Vorn aber ergehen sich Mensch und Tier auf einer schon besiedelten, reichern Erde; da sitzen Vögel in den Zweigen voller Büsche, üppig

umrankt wächst ein Stamm empor, Wärme und Farbigkeit des europäischen Südens umfängt die menschlichen Gestalten[90].

In der berliner Replik des «Noah» drängt sich, was hier Spielraum hat, auf winziger Fläche planlos trotz der Teilung der Pläne. Dadurch, und durch seine farbenfrohere Art wirkt das Holztäfelchen etwas gesprächig.

Die Sabinerlandschaften, die Koch seit 1813 malt, werden von ihm in Briefen gern als «romantisch» bezeichnet. Und wiederholt äußert Koch im gleichen Zusammenhang, etwa wo er die Wasserfälle bei Subiaco bez. 1813 (Berlin) bespricht, sie wären «ganz im Geschmack des Caspar Poussin, nur im Kolorit lustiger». (Br. 20. 10. 12, 21. 11. 12). Sehen wir Kochs Bild daraufhin an: parallel der von der halben Bildhöhe nach links niedergehenden Uferkante fallen jenseits des Flusses hintereinander drei Hänge ab, der hinterste absteigend von einem zentralen Berggipfel, der nur noch einen schmalen Streifen Himmels frei läßt. Was wirkt dem vorne niedergehenden Geländedreieck entgegen? Erstens die Gegenbewegung des Eichenstrauchs, der in der linken Ecke herumführend den Austritt des fallenden Wassers deckt und Verbindung schafft zu Gemäuer und Felskuppe am jenseitigen Ufer. Zweitens die in derselben Gegenschräge rechts ansteigende Gruppe des Hirten und der reitenden Frau. Drittens ein System zentraler Anlagen, welches die stürzenden Linien räumlich bindet und dem Bild erst sein Schwergewicht gibt: zu tiefst betont das Zentrum der vor dem Absturz zum Becken sich weitende Fluß; aus einem von fünf Stämmen überhöhten Felsenkern bildet er in seiner Mitte eine Insel und sendet von dort den stärkern Fall der geteilten Wassermasse im Gegensinn zu den niedergehenden Lehnen in die Tiefe. Dieses Herumdrängen des Wassers wird für das Auge möglich und faßbar gemacht durch die soliden Substruktionen am Rande links. Ueber dem durch die Stämme akzentuierten Inselchen der Mitte liegt unterm ersten Vorberg ein Kastell, darüber leicht nach links gerückt der dominierende Zentralgipfel. Die Formen sind markig, Farben des Hirten und der reitenden Frau leuchten vorn aus dem braunen Laubdunkel. An «Subiaco» von 1812 mahnt das Hochge-

schlossene und Strenge im Aufbau. Er, nicht der Luftton, bestimmt den Charakter klarer Räumlichkeit, der trotzdem in dem Bilde ist.

Wir lesen in den «Gedanken» Kochs (a. a. O. 318): «Caspar Dughet übertrifft den Nikolaus durch eine gewisse Natürlichkeit und Eleganz; seine Linien greifen anmutiger ineinander; aber er ist nicht so majestätisch . . .» Ein Wort über Dughet erscheint hier unerläßlich, denn seine Landschaft hat seit 1810 in steigendem Maße die deutschen Künstler in Rom beschäftigt[91]. Das Motiv Kochs — ein hochgeschlossenes Bergtal mit Stromschnelle und kleinen Figuren — kann wirklich an Dughet erinnern. Während aber Koch, in die Natur tretend, mit dem Gewicht der Dinge zugleich ihre Statik auffaßt und sich, nicht immer erfolgreich doch unabläßig bemüht, das Widerstrebende zur Form zusammenzufassen und so zu festigen, ist der Weg Dughets der umgekehrte. Dughet geht von einer fertigen Landschaftsform aus, von dem in hundert Studien erprobten Typus seines Schwagers Poussin. Die Großheit und Ruhe seiner Formen hat es ihm angetan. Aber sie stehen ihm zu klar und körperhaft im Licht. Er taucht sie ein in kühle Dämmerung und wie es dem Menschen in der Dämmerung geschieht, daß er der Dinge in der Landschaft nun weniger gewiß ist, daß sie ihm plötzlich weniger real und substanziell erscheinen wollen, und daß er dann die Unruhe die ihn befällt überträgt auf die Gestalten der ihn umgebenden Dinge, so ergeht es der ursprünglich großen Form in Dughets Landschaft. Er zerrt leise an ihr, bis sie, im großen Umriß immer noch gehalten, erregt und fliehend wird. Ein Schwung kommt so hinein, Form, eben noch gewahrt, wird wie durch eine Erschütterung, welche nicht nur natürlich zu Bewegendes, wie Wipfel und Gewässer, sondern den Erdboden selbst ergreift, in Bewegung umgeschaltet. In manchen Bildern und Fresken ist dies noch kaum spürbar, nur als leichter Schwindel der die Dinge erfaßt hat; in andern werden die Dinge zum Spiel der Elemente, der Mensch huscht drin umher wie ein geschreckter Schatten. Salvator Rosa, dem Dughet hier nachstrebt, ist abenteuerlicher, hat aber den unmittelbaren Blick auf das Naturgegebene; es sitzt alles von Natur aus und so wird

selbst das Regellose geglaubt. Bei Dughet hingegen erscheint eine Ordnung leichter oder schwerer verrückt: Form wird gezeigt und wieder aufgehoben. Die Lagerung eines Berges wird gezeigt, aber da schießt ein knorrig verschlungenes Baumpaar als Steilpyramide vor und zerschneidet sie. Meist fehlen den Berglandschaften die Orthogonalen die eine Lagerung erst wirksam machen. Schwere trübe Wolken, die unruhig gewichtig in dem schmalen Stück Himmel die Schrägen von Aesten, Berglinien, Bodenschwellungen mitmachen oder kontrastieren, verstärken den Eindruck von Gewichtslosigkeit der Erde. Den Schritt von Gewichtslosigkeit zu unverhüllter Phantastik hat Dughet selbst noch getan. In seinem Temperazyklus der Galerie Colonna, den Giuntotardi, ein römischer Malerfreund Kochs, 1813 gestochen hat, sehen wir auf T. 12 vorn einen Wasserfall, der durch eine Felsschlucht hinabschießt. Ein ausgreifender lockerer Randbaum schwingt seine Wipfel hinauf zu einer Art Obergeschoß, wo eine Küstenlandschaft mit einer Stadt am Meer sich ausbreitet. Der maßstablose Baum besorgt die Verbindung zwischen dem Abgrund und der Meeresküste. Koch hat 1792 in seinem Nymphenblatt etwas dem Aehnliches bewirkt, weil er sein Gelände nicht entwickeln konnte. In der großgriechischen Landschaft hat er dann gezeigt worum es ihm zu tun war. Dughet aber irrt mit einer fast trockenen Selbstverständlichkeit bewußt vom Realen ab. Es ist nicht, wie etwa beim berliner Aeneasbild des Rubens, eine phantasievoll umgesetzte Welt, in einer farbigen Bewegung als brande die See in das Land, noch auch jene große Frühlingswelle über dem Jahreszeitenbild des Brueghel. Dughet hat geglaubt, die plane grandiose Ruhe Poussins ließe sich verbinden mit der modernen Lebendigkeit, wie sie ihm in Rosa entgegentrat.

Es ist nun fesselnd zu sehen, wie die nordischen Künstler gerade das an Dughet packt, was Rosa den Engländern als Landschafter schlechthin erscheinen ließ. Das Plastische das heißt völlig Gestaltete der italienischen Natur ertrugen die wenigsten. Ludwig Richter hat in seiner Not klassische Worte dafür gefunden: «Die italienische Natur hat doch bei aller ihrer Schönheit etwas Totes; ich finde in

ihr nicht diese ergreifende Sprache, sie sieht nicht aus, als hätte sie der liebe Gott gemacht, sondern als könnten sie Menschen auch so erfinden»[92]. Das ist die Landschaft Poussins. Richter aber gefiel die «Wildheit Dahls» und das «Reizende, Liebliche und Enge» Geßners. Richter ist ein Beispiel für viele, welchen erst durch eine Erregung, ja einen Spuk, wie ihn Dughet oft in die gestaltete Landschaft Poussins hineinträgt, diese Landschaft zu sprechen scheint: die vertrautere Sprache des Nordens. Es kann hier nicht ausgeführt werden, wie Dughet so noch im 19. Jahrhundert eine Landschaftsmalerei begründen half, die deshalb weil mit nordischem Ungestüm an dem fundamentalen Charakter der römischen Natur gerüttelt wurde, ebensowenig heroisch genannt werden darf als die Landschaft Dughets. Bei Reinhart etwa wird die Sabina zum wilden Jägerland. Er variiert in Ruhe oder Sturm Dughets Landschaften, deren er schließlich über ein halbes Dutzend persönlich besaß. Reinhart tötet die Erregung wiederum durch das gelbgrüne Einerlei seines Baumschlags und durch die Kraftlosigkeit der Zeichnung von Fels und Stamm. Er bleibt Nachahmer eines schon nicht mehr originalen Gestalters. Dagegen spürt man, wie Koch, oft ungeschlacht, durchaus von dem ihn bestimmenden Eindruck in der Landschaft ausgeht, daß er das Gesetzmäßige in ihr sieht, auffaßt und in schwerer Weise sich zum künstlerischen Ausdruck dieser Gesetzmäßigkeit durchringt. Mehr noch als anderswo erkennen wir in den romantischen Bildern dieser wiener Jahre, wie ganz auf die Sache gestellt er ist, wie der Tribut den er Zeitströmungen zollt, ihm nichts von seiner Kernhaftigkeit nehmen kann.

Die romantischen Motive in den folgenden Sabinerlandschaften Kochs sind eigentlich «schweizer» Motive[93]: hochgeschlossene Schluchten mit Wasserfällen, Bergeinsiedeleien oder ein Bau im Talgrund überhöht von Gipfeln. Als Staffage liebt er in dieser Zeit fromme Szenen, wie andächtige Mönche und Prozessionen zu einer Waldkapelle. Seinen Verkehr mit Friedrich Schlegel wollen wir nicht vergessen, dessen ästhetischer Katholizismus die Forderung christlicher Kunst nicht nur aufgestellt, sondern wirkungsvoll begründet hatte[94].

S. Francesco bez. 1814 (Berlin) geht auf eine der frühsten Radierungen zurück (A. 2), wo die Dreiteilung der Pläne zur Ordnung des Sichtbaren fast pedantisch erscheint. Diesen Wechsel von parallelen Laubgehegen und freiem Feld wo der zentrale Klosterbau steht, wieder Laubgehegen und einem zentralen Gipfelpaar versucht Koch zu lockern durch die alles überhöhende Baumkulisse links, durch die Schräge des Beterzuges zu der schräggestellten Randkapelle, endlich durch den um den Waldsaum vorfließenden Bach. Farbig ausgewertet sind diese Kompositionsmittel jedoch nicht, und deshalb wirken sie nicht. Nicht stärker wirkt als Vermittlung vom hellen zum dunklen Plan das Feldfeuer vorn, das Höhenfeuer über dem hintern Waldgurt. Das Bild ist ohne Atmosphäre, aber auch die Form ist weniger aufgesucht, der zentrale Doppelgipfel steht in blauer körperloser Weise da. Ferdinand Olivier, der einzige Künstler den Koch in Wien achten konnte, malt 1814 gleichfalls ein «Waldtal» mit Klosterbrüdern (Frankfurt), das Koch besonders nahe steht. Hier muß von Kongenialität gesprochen werden, von gegenseitiger Bestärkung, nicht Beeinflussung. Zehn Jahre später schaffen Koch in Rom, Olivier in Wien unabhängig von einander in ihren stärksten Bildern einen eigentümlich verwandten Landschaftsraum (Serpentara Innsbruck-Salzburgische Landschaft Dresden). Wir verstehen, wenn Koch Oliviers Landschaften «voll hoher deutscher Natur» findet [95].

Beim hl. Martin (Dresden), mit dem hochgeführten Randbaum links überm See, ihm entgegenwirkend die ansteigende Bergstadt, Höhenzüge und Wolken darüber, ist es mehr die Echtheit der Formen als ihre klare räumliche Erstreckung, was mit der etwas richterisch bepackten Vorderszene aussöhnt. Die Wasserfallhöhle (Dresden) ist das Gegenstück, wie der «Martin» 1815 bezeichnet. Es ist das letzte dieser romantischen Bilder. Wie beim «hl. Martin» die Stadt des Mittelgrundes, so ist hier das Gesträuch auf den Felsen, die vom See vorn hinaufführen bis ans Bergkloster, zu dunkel, sodaß der ganze Mittelgrund eine Wand bildet, über die ein Endchen heller Bergferne lugt. Eine gewisse Unsicherheit im Räumlichen entsteht auch hier durch die fleckige Gedrängtheit und die luftlose harte

Art wie Mittel- und Hintergrund geschieden sind. Unbekümmert um den Lichteinfall wechselt in Streifen hell und dunkel.

Als hätte die Aussicht auf eine baldige Rückkehr nach Rom des Künstlers Sinn beflügelt, so freudig muten uns die beiden als Pendants gemalten Bildchen Bei Olevano und Bei Ronciglione (Hamburg) an[96], wie die vorigen auf Holz gemalt. Sie zeigen trotz ihrer schmuckhaften Farbigkeit eine freiere landschaftliche Prägung. Koch hatte über das «Subiaco mit den Wasserfällen» am 13. 3. 14 geschrieben: «Das Bild hatte am meisten wegen des geschlossenen Effekts gefallen, hieran war die Natur des Gegenstandes schuld, als eine geschlossene Gebirgsgegend, denn jede Sache hat ihre eigene Natur und der gemäß Ansicht.» Wir erinnern uns bei diesen Worten lebhaft der Modilehre Poussins. Weder bei Poussin noch bei Koch ist sie abstrakt zu fassen, sondern einfach als Gegensatz zur Gedankenlosigkeit. Koch will die ernste Gegend ernst, die mehr offene heitere Gegend heiter behandelt wissen. So breitet sich hinter den überhöhenden Vorbergen in unsern Bildchen die Campagna bis zu den breiten Bergzügen, die sie begrenzen. Die konkave Abtrennung des Vorderplans im «Noah» und im «S. Francesco» ist hier rückwärts verlegt in den zweiten Plan. Sie erscheint, im Ronciglionebild etwa, auch nicht durchgehend, sondern öffnet sich in der tiefsten Senke, und man sieht zwischen Hügeln einen Fluß hinaustreten in die Ebene. Das hellblättrige Bäumchen, das den einseitigen Randbaum lockert gegen den Horizont, erinnert an die «Vigna». Geschmeidiger und farbiger als bisher fügen sich Wanderer und Hirten dem Gelände ein. Dadurch daß in Ton und Form bis zu den fernen Bergzügen Bestimmtheit herrscht, sind die schroffen Kontraste des «S. Francesco» vermieden. Die Figuren — Wanderer die reitend und zu Fuß einen Hohlweg hinansteigen — sind zum ersten Mal raumgebend verwertet, indem sie zum Teil von der vordersten Erdwelle überschnitten werden.

Ende 1815 zieht Koch wieder nach Rom. Er trifft es an während der ersten Winterstagione, in der sich das mondäne Europa von

Napoleon erholt. Für die Künstler ist, nach den magern Jahren, in dem befreiten Rom eine Zeit der Hochkonjunktur angebrochen, und selbst in Kochs Briefen spüren wir die Hast, der empfangenen Bestellungen Herr zu werden. Es sind rasche arbeitsreiche Jahre für Koch, die Jahre bis 1820; unterbrochen nur durch Ferien- und Studienaufenthalte in Umbrien, Tivoli, Olevono. Die große Ruhe die er braucht, um seine Anschauung fruchtbar erneuern zu können, haben sie Koch nicht gebracht.

In dem Jahr nach Kochs Ankunft in Rom beginnt die Arbeit von Overbeck, Veit, Cornelius an den Fresken der Casa Bartholdy, dauernd bis 1818. Koch muß einen starken Eindruck von diesem Versuch, die Monumentalmalerei wiederherzustellen, empfangen haben. Denn er wird nicht müde, in seiner Kunstchronik den Tempelstil zu verherrlichen, welcher die drei Künste architektonisch binde. Unter dem Tempelstil versteht er die Kunst der griechischen und mittelalterlichen Kunststätten, wo Malerei und Plastik sich in den Dienst eines bestimmten Raumes stellte; nicht jene fließende Synästhesie aller Künste, mit welcher Novalis-Tieck dem Wagnerschen Gesamtkunstwerk vorgewaltet haben. Zehn Jahre später wird Koch dann selbst noch, obwohl bald ein Sechziger, die Freskotechnik erlernen, um seine Dantefresken bei Massimi zu malen. Die Arbeiten der Casa Bartholdy sind erwähnt worden, weil Koch in den Jahren 1816—19 wiederholt zur Historie greift. Außer einer weiteren Replik des «Noah» in winzigem Ausmaß, bez. Rom 1815 (Thorw. Mus. Kopenhagen) malt er die früher erwähnte Heimkehr Jakobs (Dresden) bez. 1816 in jene Serpentaralandschaft der Radierung A. 11 hinein. Ein wenig glückliches Bild namentlich gegenüber dem großen Zug der heiligen drei Könige durch die Serpentara in Zeichnungen um 1820 (Ak. 6328, Berl. N. G. Kat. 14). Während hier der Zug zwischen hohen Bäumen eingeht in die Landschaft, sind die Figuren im Zuge des Erzvaters- die übrigens von Cornelius entworfen sein sollen- vor dunkel silhouettierten Baumgruppen hartbunt gehäuft. In die Herbheit der Eichen mischen sich paradiesische Palmen, Felstore tun sich auf, der ganze Inhalt der Arche Noah scheint hier noch ein-

mal aufgeboten. Das Streben der aufrechten Stämme vollends niederzuhalten, überjocht sie ein flachgedrückter Bogen, mit Grisaillen in den Zwickeln, ein Anklang an die Lünetten der Casa Bartholdy. Wahrlich, das Bild ist «mehr phantastisch behandelt» (Br. 3. 1. 16).

In demselben Jahr beginnt Koch die Arbeiten zu dem von Fhr. v. Stein bestellten Tirol 1809 (Innsbruck), die ihn drei Jahre hindurch beschäftigen. Als Gegenstück entwirft er einen «Apfelschuß des Tell», also volksmäßige Freiheitsbilder. Für den Tiroler Aufstand hatte sich Koch mit großem Eifer auf Trachtenbilder und Porträts von Hofer und Speckbacher geworfen, die er sich aus der Heimat hatte kommen lassen; allein seinem Werk fehlt die Herzhaftigkeit. Koch hat das Bild später einem Landsmann in Rom gezeigt, dem es den Eindruck eines fremden Gegenstandes machte. Darauf hätte Koch fast wehmütig gesagt:» Tirol ist mir in seiner Wahrheit und Natürlichkeit abhanden gekommen [97]. Dennoch ist es das populärste Bild Kochs geworden. Es hängt als Oeldruck in jeder tiroler Bauernstube. Auch hier die mehr phantastische Landschaft in einem engräumigen Bild mit viel zu großen Figuren. Es sind nicht Brueghels Dolomiten, sondern ohne Festigkeit aufschießende Wucherungen, vor welchen obendrein noch Spitztürme stehen. Was in den Skizzenbüchern der Zeit auffällt, erscheint auch hier: die Architekturen sind weder als Material noch als Gefüge einbezogen in einen Landschaftszusammenhang, die Kontraste des Lagernden und des Ragenden nicht aus der Landschaft selbst herausgeholt [98]. Gegenüber den Hogarthschen handgreiflichen Satiren der neunziger Jahre [99] erscheinen hier Allegorien Brueghelscher Art. An ihn gemahnt auch die neu einsetzende Großflächigkeit starker Gewandfarben. Nur stehen sie zu sehr an kleinem Ort beieinander und werden nicht genug gebunden durch den neutralen Grundton.

Um diese Zeit, um 1818, malt er dem Cornelius in eine «Flucht nach Egypten» (Schackgalerie) den Landschaftshintergrund: noch einmal die abscheuliche nazarener Schrägpalme, die später noch das Ruth und Boasbild in Innsbruck beeinträchtigt; ein weiterer Tribut an die Nazarener ist das umbrische Bäumchen vor dem Kirchenkastell

am Fluß, das der junge Schnorr in zarten Zeichnungen eben wieder zu Ehren gebracht hatte. Die Architektur steht ohne Materialgefühl korrekt und blaß unter einem blauen streifigen Wolkenhimmel. Eine 1819 ausgestellte Landschaft mit den Kundschaftern des Josua gehört hierher, und ein großes bildmäßiges Sepiablatt «Kundschafter mit der Traube» bez. 1818 (Frankfurt). Dieselbe Vielfalt von Eichen Pinien Palmen an einem Fluß entlang in die Tiefe einer Kastellarchitektur vor schroffen Bergen führend. Die schlanken freidisponierten Stämme verfehlen ihren Sinn, da sie in dieser formbepackten Landschaft der Raumklärung nicht dienen können.

Am glücklichsten spricht sich diese Neigung der Zeit, viel zu bringen, aus in den Landschaften des Oberhasli, da hier die Vorlage strenge Gegenwerte bot. Innerhalb zweier Jahre malt er es dreimal: Oberhasli I als Pendant zur Heimkehr Jakobs bez. 1816, in Dresden; Oberhasli II bez. 1817 Innsbruck; Oberhasli III, 1817, bei Passavant Frankfurt. Bei der Arbeit an dem letzten findet Koch denn doch, er habe dieses Oberhasli «welches eine vitale Vorstellung gibt von den Alpen ringsum» (Br. 16. 1. 17.), bis zum Ueberdruß oft malen müssen. Wir haben früher das Urbild, jenes Aquarell der wiener Ak. mit einem Stich Aberlis verglichen, jetzt müssen wir es neben die Landschaft von 1816/7 halten[100]. Die Talwand mit den zwischen Vorbergen niedergehenden Sturzwassern, die Firne über dem Sattel, die Talsohle mit dem Fluß sind gleichgeblieben. Ebenso führt noch das starke Baumgehege schräg zum linken Eckturm und tummelt sich Mensch und Vieh in dem vorn gewonnenen Dreieck um Busch und Fels. Davor aber hat Koch, mit scharfdunklem Rand abgesetzt, eine in konkaver Kurve verlaufende Zone gelegt, die von einem hochragenden Randstamm niederführt an Felsgeröll und stehendem Gewässer vorüber zu dem quergestellten Tränkbrunnen links, um welchen sich Kühe und Menschen drängen. Die Verbindung mit dem scharfgrünen Zwischendreick sollen überschneidende und überschnittene Tiere herstellen. Als Gegenschräge zu dem Baumgehege dient vorn der Trog und eine an den mittlern Baum angestellte Leiter mit Früchtepflücker. Der Wechsel von hell und dunklen Kü-

hen mit den farbigen Treibern dazwischen mag ihm, dem frühern Hüterbuben, in Brueghels Herbstbild (Wien), dem Alpabtrieb, Eindruck gemacht haben. In der Schweiz hatte er so etwas noch nicht gekonnt; in den Blättern der ersten römischen Zeit ohne rechte Anschauung der Körperlichkeit mit Apollos Herde versucht; wir sehen, wie er dies dank seiner bäuerlichen Verschwägerung nachholt in Olevano [101]. Von seinen Fels- und Baumstudien der Zeit erhalten wir den Eindruck, er habe für seine oberländer Bilder Formen gesucht, die in der Sabina zwar vorkommen, ihren Charakter jedoch nicht bestimmen. Die Felspartie auf Oberhasli rechts am Bildrand erhält von vorn noch ein eigenes Licht, damit wir ja die in virtuoser Vereinzelung gegebene Bildung von Gestein und Wurzelstrunk gewahr werden. So ist es mit dem Mauerwerk des Turms, mit den Flühen der Berge, den Nebelschwaden. Auf den Graten der Fluhbänder aufsitzende Lichter, Lichter zerstreut in Gewänderweiß, Staubbach, Fluß und Firn verzetteln, sie formen nicht. Auch ist die Verklärung des Himmels zu offen, sie gibt dem Bild keinen ruhigen Schluß. Mit dem scharfen Auge des Jägers und Bauers, dem nichts entgeht in seinem Revier, und dem doch die große Form der Landschaft verschlossen bleibt, ist hier vereinzelt worden. Die Neigung zu den kleinen Dingen der bäuerlichen Praxis, die Freude an der fruchttragenden und nährenden Erde geht Hand in Hand damit. So ist vom Alphornbläser auf dem Turm, dem Geißbockduell im vordern Plan bis zu dem Eichhorn, das zum höchsten Wipfel huscht, alles voll fröhlichen Charakters. Zwischen den parallelen, konkav umrandeten Zonen vorn und hinten spielt das schräge Baumgehege. Allein es ist nicht raumschaffend verwertet wie später die Bäume im «Unterseen» von 1822; es zieht vielmehr zwischen Szene und Landschaft eine sondernde Schranke, deren Uebergang so scharf wie unklar ist und ein Umgreifen des Bildes unmöglich macht. So wie gegenüber der Vorzeichnung in manchen Radierungen und Bildern nach den Radierungen innerhalb des Rahmens ein zweiter eingefügt erscheint, der die Rahmenerzählung vorne einfaßt, so ist es auch hier noch. Erst die zwanziger Jahre bringen mit der Befreiung vom Erzählerischen wie

von der nahen Physiognomik von Figuren, Gewächsen und Gestein die bildhafte Raumgestaltung durch Bäume, Menschen, Bauten.

Es ist kein Zufall, wenn Koch in dieser Zeit rascher Produktion an die Darstellung einer Gegend geht, die er bis dahin, als das Dorado der Vedutiers seit Hackert, gemieden hatte. Ich meine Tivoli. Ein kleiner W a s s e r f a l l auf Holz bez. 1818 (Darmstadt) leitet die Reihe ein. So hoch und nah gerückt fast wie der Wasserfall von 1796, ist auf engem Raum um das Becken herum, worein der Fall sich stürzt, eine Fülle von Einzelformen verbreitet worden. Ein Kurvenzug rahmenden Laubs und Krauts führt herum und verbirgt den Austritt des Baches links, glücklicher darin, als Reinharts «Wasserfall» von 1816 (Köln). Das Hauptwerk dieser Gruppe ist aber T i v o l i m i t C a s c a t e l l e n bez. 1818 (Bozen, Replik in Wien[102]). Hier wird versucht, sämtliche Fälle in einen großen landschaftlichen Zusammenhang zu rücken. Das bedingte ein ausgesprochenes Breitformat. Dadurch mußte die Wirkung des Hauptfalls geschwächt werden, der ja kein breiter Stromschwall, sondern ein zwiefach gestufter Staubbach ist. Aber es mußte eben alles darauf kommen: «Tivoli mit allen Monumenten, Kaskaden, samt der Campagna von Rom». Koch meint selber, «so reich habe ich noch kein Bild gemalt und doch ist es mir gelungen eine Einheit darein zu bringen» (Br. 11. 10. 18.). Eine Einheit vielleicht, nicht aber ein Gleichgewicht. Das Schema ist dem «Oberhasli» verwandt. Ein mit Büschen gesäumter Felsvorsprung trennt die Vorderzone ab. Nur blickt man von ihr aus nicht zwischen Bäumen auf den Talgrund, sondern unvermittelt hinüber zu der frontalen hochgeführten Talwand, mit den nach rechts abstürzenden Wassern. An Stelle des höchsten Schroffens links im «Oberhasli», lagert der die Stadt überhöhende breite Gipfel, von welchem ein Kurvenzug niedergeht, um nach der tiefsten Senke im jenseitigen Hang zum Randbaum anzusteigen. Ueber der Sattelung, im goldnen Schnitt dieser Berglandschaft, staffelt sich die Ebene mit unwahrscheinlich hohem Horizont. Sie kann, verblassend gegen den hellen Himmel, das Gleichgewicht nicht herstellen zwischen den vielen Kurven und Schrägen, zumal da der abgetreppte Vor-

derplan sie nicht unterstützt[103]. Räumlich hindernd ist, daß das Bergmassiv nicht umgriffen werden kann. Koch hat es gespürt und versucht, das Ausschnittmäßige zu verdecken, indem er rechts den Randbaum pflanzt, links den Berghang stark verdunkelt. Dennoch folgen wir dem steil aufwärts führenden Hang zum Bilde heraus. Auch die im Gegensinn des Gefälls aufziehenden Wolken können das Bild nicht mehr herumreißen. Wie bei der großen Regenbogenlandschaft ist der Himmel in eine gewittergraue Bergzone mit Streifenwolken und in eine Ebenenzone mit Strich- und Ballenwolken geteilt. Die Architektur ist noch unmateriell mit Spitztürmen konturiert gegen die Albanerberge. Der Raumentwickelung ist ferner hinderlich, daß die Buschfolie der Figuren vorn sich nicht ablöst von dem Laubbraun des gegenüberliegenden, sie überhöhenden Hangs, sodaß bei unsichtbarer Talsohle die Distanzen nicht einzuschätzen sind. Das umgekehrte Verhältnis ist in der unvermittelten Angrenzung der hohen hellen Ebene an die scharfumrissene Senkung der mittleren Berglehne; auch da kein Maßstab.

Die Lichtführung ist wie im «Oberhasli» unruhig, und trennt statt zu binden. Im übrigen sind wieder schöne kräftige Einzelheiten in dem mit starken Lasuren gearbeiteten Bilde[104]. Die spinnende Frau kündet die Anmut Fohrs, des genialen, 1818 tötlich verunglückten Heidelbergers, der sich an Kochscher Formenklarheit stählte. Den prächtigen Aloës vor dem Felsen rechts sind wir schon früher bei Koch begegnet. Kochs temporäre Hinneigung zu der kuriosen Einzelheit, in «Oberhasli» hervorgehoben, entfaltet sich bei dem Eichenstumpf hinter der Figurengruppe. Gemessen an der blättrigen Kraft der Eiche auf dem münchner Regenbogenbild ist dieses Stückmalerei: wir werden bemüht, uns das Zersplissene der Rinde, die Knoten, den Wechsel von dürrem Ast und Blatt genauer zu besehen. Dies Stück könnte ebensogut von einer Pratereiche Waldmüllers stammen. Das Wissen um die besondere Form hat Koch wie nur ein Realist der Zeit besessen. Was ihn von jenen so gewaltig sondert, ist: der gute Koch prunkt nicht mit Können und Kenntnissen, wo sie nichts zur Sache tun. Er ist ebenso naturwahr wie sie, aber

charakteristischer, weil er das nicht Wesentliche auszuschalten weiß. Trotz all des oben angeführten Einzelwesens, was steckt noch in diesem Bild für eine Treue und Wahrhaftigkeit. Neben Landschaften Brils und Mompers lange angeschaut, wurde der harmonische Bril plötzlich Theater, der großartigere Momper abenteuerlich.

Wo ist denn der Hackert geblieben? muß endlich, mit Koch zu sprechen, gefragt werden[105]. Die basler Tiberlandschaft bez. 1818 (Replik bei Brockhaus Leipzig, Federzeichnungen: früher Prof. Jul. Vogel Leipzig, und Basler Kunstverein) gibt uns Gelegenheit, Kochs Verhältnis zu dem berühmten Landschafter zu präzisieren. Denn Hackert hat 1803 von demselben Hügel vor Ponte Molle den Tiber mit der Campagna und den fernen Bergen gemalt (Bild beim Gr. v. Sachsen-Weimar). Hackert gibt einen Fernblick in bedeutender Rahmung: auf ineinander sich schiebenden Geländedreiecken steht links vor niedern Laubbäumen eine Pinie; rechts überragt eine schrägwachsende Wijnantsche Eiche ungeheuer das hinter ihr abfallende Gehege. Durch dies dunkle Proszenium, besät mit Herde, Architekturtrümmern und Hirtenstaffage, fällt der Blick über eine versteckte Tiefe in ungehemmte Ferne ab, wo die Flußkurve und Brücke zwar noch sichtbar, aber so fern gerückt sind, daß sie als Form nicht wirken. Die Randberge der Campagna verschwimmen im Horizont. Mit einer hypertrophen Vegetation, die er nicht erdacht hat, schafft sich Hackert hier die pompöse Fassung eines nichtigen Landschaftsgrundes[106].

Bei Koch stuft sich der Vordergrund in zwei konkav umrandeten Parallelplänen nach dem Flusse ab, der in schönem Bogen unter der nahgerückten Brücke verschwindet. Brücke und Flußbogen sind wirksam gemacht durch die dunklere, der Ebene vorgelagerte Hügelzone. Und noch einmal, hinter der Lichtbahn der Ebene, steigt schattig blau ein nackter Berg an, der sie nach rechts begrenzt. Aus einer Baumgruppe des zweiten Planes sich loslösend hebt ein Pinienstamm seinen Wipfel frei über die fernsten wie beschneiten Höhen. Der großen Dreiteilung von braun grün blau entspricht ein viermaliger Wechsel von Licht- und Schattenbahnen. Die Szene vorn auf den in Licht

und Schatten modellierten Plänen ist vielgestaltig, und so ist auch das Gegeneinander der Stämme in knorriger Eigenwilligkeit, der Wechsel von Laubbaum, Pinien und Zypressen etwas wahllos. Wenn noch nicht zu der großen Einfachheit gediehen, so ist das Packende doch im Kontrast aufstrebender Stämme und stark gelagerter Bodenformen, die fast von allem Wachstum entblößt, sich bezeugen. Zumal der Flußlauf durch die aufgeschwemmten Hügel der Campagna ist von der großschauenden Art, die uns in den zwanziger Jahren dann vertraut wird. Gegenüber dem Aqua Acetosa A. 20 um 1810 zeigt diese Tiberlandschaft das Gelände wie neu erschlossen und gegliedert. Im Vergleich mit der früher erwähnten Tuschzeichnung (Nat. Gal. Kat. 12), die dem Bild durch die Figuren näher steht als die Radierung, fällt die neue Folgerichtigkeit des Bodens besonders auf. In der Zeichnung ist das ganze Vorgelände bis zu der Turmruine halbiert in ein dunkles und ein helles Dreieck, die sich ineinanderschachteln, die Spitze des vordern nur notdürftig maskiert durch ein paar Kakteen: der Eindruck des Gedrängten, Unräumlichen im Widerspruch zu der freien Breitung der Flußlandschaft überwiegt. In unserm Bild erweitert und stuft sich das Gelände, und verbreiten sich im freiern Raum die Figuren. So ist der Jäger mit den Hunden in den zweiten Plan gerückt; so erscheint statt der zu nahen Ruine und Segelbarke der Zeichnung ein ferner Segler auf dem Flußbogen. Auch die Farbe beginnt, überprüft in erneuter Berührung mit der Landschaft, sich zu erwahren und aus den Dingen herauszuwachsen als deren eigentümliches Wesen. Besonders schön ist vorn das Violett des spiegelnden Gewässers im Braun der Erde und seine Wiederkehr an schattigen Bergflanken der Ferne.

Form und Substanz, wo findet man die bei Hackert? Denn die geschilderte Landschaft ist ein Beispiel für viele. Nie hat er in der Landschaft die Form gesucht, aber keine Mühe hat er gescheut, sich aus bereits gestalteten Landschaftstypen die effektvollsten Gehäuse zur Rahmung seiner Veduten zu verschreiben. Auch Koch benutzt ja geraume Zeit überkommene Rahmungen; immer aber zur Steigerung einer erkannten Form im Raum. Sobald er diese ganz von sich aus

frei entwickeln kann, entläßt er jene. Ein Kopiertalent der Natur und der Vision früherer Meister gegenüber, hat Hackert der fragwürdige Idealist viel Unheil angerichtet. Dem jüngsten Versuch, Hackert zu erneuern, indem man Koch auf dessen Schaffen fußen läßt, können wir uns nicht anschließen. Wir glauben vielmehr der Echtheit von Kochs landschaftlicher Sprache und verstehen durch sie sein Wort[107]: «Wer die Welt, das Leben und die Natur nicht durch lange Studien und Erfahrungen in sich verarbeitet, und das Verarbeitete sich ganz pflichtig gemacht hat, der wird vielleicht ein Hackert, aber kein Landschaftsmaler.»

V. DIE NEUE HEROISCHE LANDSCHAFT.

1820—1824.

Fünf Landschaftstypen hat Koch in diesen Jahren ihre endgültige Fassung gegeben. Der Bildertrag ist spärlich, sodaß wir einen der Typen in Zeichnungen zu suchen haben; freilich Zeichnungen von einem Reichtum und einer Klarheit, wie Koch sie im Bilde selten erreicht hat[108]. Allein die wenigen Gemälde dieser Zeit machen es verständlich, daß Koch der Vater der Landschaft hat genannt werden können. Ueber die Nachfolge soll damit nichts ausgesagt sein.

Die Typen sind folgende:

1. Hochgebirg	(Schmadribach II München)
2. Oberland	(Unterseen Innsbruck)
3. Bergstadt	(Ziegelhütten Schackgal. München. Rocca S. Stefano im leipziger Skizzenb.)
4. Bergfluß	(Gariglianotal, im leipz. u. wien. Skizzenb.)
5. Sabina	(Serpentara Innsbruck).

Wir beginnen mit dem münchner Schmadribach II von 1822[109]. Die kühne Komposition ist besprochen worden. Trotz des Abendleuchtens auf Fällen, Firnen, Wolkenschwaden ist der hohe Ernst des leipziger Bildes von 1811 geblieben. Genommen wurde ihm die Starrheit und das Maßstablose des finstern Waldhangs. Die Tannenwipfel sind angeglüht, Wasserdampf schweift hell sprühend durch die Schlucht; dadurch wird die Verbindung gewonnen nach oben zu dem Glanz der oberen Fälle, nach unten zu der grünen Matte, mit welcher sich die Talsohle hinaushebt aus dem schroffen Hang. Ohne daß Tal und Flühe auseinandergerissen würden wie im frühen Bild, empfangen mit starkem Umgreifen die Wälder in sich den Fall und senden ihn stäubend im Gegensinn zur Tiefe. Trotzdem gegenüber der ersten Fassung kleine Flächen mit ihrer vielfältigen Brechung vereinfachend zusammengeschlossen wurden, hat die Bestimmtheit der Formen nicht gelitten, ihr steriler Charakter, etwa in Felsblöcken und morschen Stämmen am graulichen Wasser vorn, bleibt herrlich gewahrt. Genial ist das System zu nennen, das den Talboden sich behaupten läßt gegenüber der bis obenhin ragenden Wand von Bergwald, Gesteinsmassen und Firnen. Die Lütschine fließt nach ihrem Austritt dem Waldrand entlang und im Bogen schräg nach vorn. Eine helle Gegenschräge bildet der Seitenarm, der an dem vordern Mattenrand vorbei zwischen Blöcken einmündet in den Bach. Durch diese Gegenschräge vertieft sich einmal der Vorderplan, dann aber wird das Auge nicht versucht, mit dem links austretenden Wasser abzugleiten, was auch die überschnittenen Randblöcke verhindern helfen; als Anlage schon im frühen Bild, doch nicht zur Raumfassung genutzt. Diese Bewegung und Raum schaffenden Schrägen wiederholen sich in der Lichtführung der Waldschlucht und wieder zuhöchst in dem sich kreuzenden Kurvenpaar von Helligkeiten: die erste vom unverhüllten Gipfel links bis zum Eintritt des Gießbachs in den Wald; die zweite von den hellfarbigen Wolkenschwaden des andern Gipfels hinüber über den Firn und abwärts bis dahin, wo Tannenspitzen dunkel vor dem Wolkendunst sich zeichnen. Zu den lichtmäßigen Mitteln treten die linearen: entwurzelt daliegende Stämme

und aufrechte Stümpfe und Sträucher geben, wie im leipziger Bild, die notwendigen Orthogonalen; daneben aber ragen vorn zwischen Felsen aus dem Wasser das sie anschwemmte, erschlagene Stämme schräg in die Höhe und führen mit einem kahlen Randstrauch herum im Bild; darin verwandt mit Ruisdaels Gebirgsbächen, wo etwa ein Stapelplatz von Stämmen zwischen aufrechten Stümpfen mit ihren Richtungskontrasten sich anstemmt gegen eine durch Wassersturz doppelt drohende Wand. Diesen erstorbenen Dingen muß aber dennoch so viel materielle Festigkeit innewohnen, daß sie nicht ausschließlich von ihrem Problem ihr Leben empfangen. So sehen wir in diesem Bilde die Körper, die sich ungeheuer streng bis zu dem oben dunkelnden Abendhimmel türmen, durchdrungen von einer schön durchdachten rythmischen Bewegung. Aus solch lebendigem Baugefühl gegenüber einer Landschaft von der wilden Größe des Obersteinbergs zieht Kochs Schmadribach seine Kraft, man kann sagen: seine Einmaligkeit. Auch dem Kenner wird es nicht einfallen, das Bild verkleinern zu wollen, indem er nachweist, daß sich in der Lütschine keine Enten baden und daß die Sennen von Breitlauenen selten Alphörner geschultert halten. Dem Deutschrömer Koch, der ein Menschenalter zuvor diese Landschaft in sich aufgenommen, ist gelungen was keinem vor und nach ihm gelang: sie bildhaft zu gestalten.

Nach der Vollendung dieses Werkes hat Koch «ein anderes Bild alplicher Natur angefangen. Es stellt das Jungfrauhorn bei niedergehender Sonne, von Unterseen aus gesehen dar» (Br. 28. 4. 22). Ich vermute darin das Unterseen bei Graf Enzenberg Innsbruck[110] (dazu drei Aquarelle bei G. Koch in Rom, Kompositionsstudien in zwei Federz. bei O. Koch Rom und Ak. 17109). Kaum halb so groß wie der Schmadribach II, steht es ihm im Format und Stilcharakter nahe. Da es motivisch verwandt ist mit dem «Oberhasli», in dessen Entstehungszeit man es gerückt hat, wollen wir ihr Verhältnis prüfen. Beidemal ist es der Blick von einem Hang aus zwischen Bäumen hindurch und über das Flußtal zur jenseitigen Bergflanke, wo im Einschnitt zweier Vorberge Schneegipfel ansteigen. Hier wie dort im

Tale Bauten, vorn eine Kuhherde. Was sind die Abweichungen. Schon das Hochformat beschränkt den Raum zur Ausbreitung kleiner Dinge vorn, wie sie dem Koch des «Oberhasli» so wichtig waren. Statt der parallelen Licht- und Schattenzone des «Oberhasli», die in weniger unvermittelter Form auch noch im Vorderplan der basler Tiberlandschaft nachwirkt, entwickelt sich hier schon zuvorderst alles frei aus der Form der Erde. Solche Vordergründe mit stehendem Gewässer in bewegtem steinigen Gelände, mit Wurzelstöcken und toten Stämmen, die Horizontale und Schräge geben, das kommt schon in der ersten Serpentara A. 11 so vor. Aber es bleibt Vordergrund, ohne Konsequenz für die Entwickelung der ganzen Landschaft. Hier ist dies, und sind die frühern Elemente des Randbaums und ruhenden Felsblocks ineinander verschmolzen und genutzt zu einem geradezu wohligen Vordringen in den Raum. Die Felsbaumkulisse ist aufgelöst: ein kräftig gebildeter Baum wächst aus dem Boden und neben ihm lagert jetzt ein fester dunkler Block[111]. Von ihm halb überschnitten geht der blasende Hirt hinter seiner Herde einher, an einem schön geschwungenen absteigenden Bord zu Tal. An diesem Bord steigen zwei zarte erlenartige Bäumchen auf, ähnlich als Form aber nicht als Funktion in dem Olevanobildchen von 1815. Von den Bäumchen aus wird der Blick noch weiter niederwärts zu der dritten niedersten Strebe geführt, und das ist im Talgrund, wo zwischen Obstbäumen die Dorfhäuser stehen, der Kirchturm links. Um wieviel eindringlicher bei der lockeren Anordnung spielen die Schrägen hier raumschaffend zwischen Parallelplänen, als im «Oberhasli» das massige Baumgehege das zu einem großen Randkastell führt. Dazu kommt, daß wegen des eigenen Lichts vorn die Aufhellung nach der Tiefe zu im «Oberhasli» versagt, zu schweigen von der unräumlich wirkenden Durchbrechung der Turmflächen. Wie im Enzenbergbild die vorderste der rotbraunen und grauen Kühe im Gesenke der Erde eintaucht, dafür gibt es in «Oberhasli» keine Analogie. Da muß man schon zu Brueghel gehen oder zu Poussins Landschaft mit Hirten im Prado. Zwischen den Streben betont der sichtbare Flußlauf den Mittelplan und führt hinüber zu dem Vorberg. Der reckt sich nun

so steil an den rechten Bildrand hinan, wie im «Tivoli»; und doch treten wir nicht heraus, denn eine Wolke über dem Randbaum und vor den Flühen wächst hinüber zu der zentralen Jungfrau, die knapp und nackt, in untrüglicher Formung, ansteigt hinter der jähen Fluh. Der blaue Himmel schließt mit grauen Wolkenstreifen. Von dem Rotbraun vorn bis zu dem Grau und Rosa der abendlichen Wolken ist es eine sichere Stufung, ohne schroffe Teilung. Farbig doch ernst, und kostbar in seinem Ernst.

Wir erinnern uns eines «Unterseen» von 1812 mit Schweizern aus der Heldenzeit als Belebung. Dann kommt 1816/7 das «Oberhasli» mit der gesprächigen Tränk- und Ernteszene. In unserm Bild kein Schweizerheld und kein Schweizerbauer mehr. Kein Geschehen und keine Belebung. Sondern ein Eingehen in die Gestalt der Erde, und nichts als ihre Sprache, von Bäumen Hirten Herden Bauten in den Raum hineingetragen, daß er sie fasse und daß sie mit ihrem Dasein ihn aufbauen helfen. Und ist das nicht das Heroische, diese provinzielle Natur[112], ohne ihr Gewalt anzutun, zur allgemeinen erhoben und ein Haus und einen Menschen darin aufstehen lassen, die beide als etwas Regelhaftes unterschieden von jener Natur, dennoch ganz hineinwachsen in sie, die ordnungsfrohe[113].

Die Architektur muß Koch in der römischen Landschaft jetzt stark beschäftigen. Im Gegensatz zu den Radierungen hat er sie in der Malerei früher eher gemieden, wenn er sie nicht naherückte wie im «Subiaco» 1812. Und dann gab er zugestrichene Wände. Er konnte es malerisch nicht leisten, darzustellen wie sie etwa dem Gefüge eines natürlichen Felsbodens als organisch Wachsendes entsteigen. Denken wir zurück an die marmorbleiche Griechenstadt der Regenbogenlandschaft, ja noch an das ungefühlte Tivoli. Sein neuerwachtes Substanzgefühl treibt ihn nun in dem Jahr, das er zur Erholung von rheumatischen Leiden in Olevano zubringt, immer und immer wieder zu studieren, wie so ein Turm seinem Felsenkern entwächst, eine Lehmhütte sich mit der Erde bindet. Seine Skizzenbücher in Leipzig und Ak. 11/51, nach 1820, zeigen solche Studien,

versehen mit sehr detaillierten italienischen Farbenangaben auch über die Wirkung des Gemäuers in Licht und Schatten.

Von dieser Materialgerechtigkeit der spröden Materie gegenüber zeugt ein Bildchen Ziegelhütten v. Olevano bei Schack, das um 1821 anzusetzen ist[114] (Zeichnungen Leipz. Wien). Das Bildchen erscheint auf den ersten Blick noch etwas vielfältig, entsprechend den früheren Zeichnungen aus den Skizzenbüchern seit 1820[115]. Aber sieht man zu, wie hier die Hütten im Hang stehen, verwachsen mit dem in voller Kurve um sie schwingenden Boden, von dessen Helligkeit und warmer Trockenheit sie ihr Leben haben; wenn man den Vordergrund mit den freien Ranken sich entwickeln sieht, und die gedämpfte Farbigkeit der kleinern Figuren, so wird der Weg erkennbar: statt des Ideals äußerster Leuchtkraft der Farben ist innerhalb eines braunen Grundtons die schöne Lagerung heller Bauten in ihrem Verhältnis zur Erde und zu Berg und Baum, die um sie sind. Den farbigen Rauch kennen wir von den Nebelschwaden des «Schmadribach». Das Absetzen von Plan zu Plan ist nicht mehr schematisch, sondern unmerklich wirksam.

In diesem Zusammenhang sei noch die Bergstadt Rocca S. Stefano erwähnt, als Zeichnung im leipziger Skizzenbuch und in spätern Kopien in Innsbruck und Basel erhalten. Es ist dasselbe Motiv wie die früher besprochene Radierung A. 14. In der Radierung sahen wir das Städtchen kaum, wir sahen nur dem Absturz des linken Hangs einen kulissenmäßigen Randbaum gegenüberstehen ohne Ausgleich. Hier fällt in sachten Stufen von rechts ein Bord bis zur Bildmitte ab, mit Schrägstumpf und Luftwurzeln und ein paar Ziegen überleitend zum Gegenbord. Statt des Absturzes links eine großschwingende Bodenbewegung mit bestimmten Haltepunkten in frei im Raum sich wipfelnden Bäumen, die herumführen, emporweisend zu dem die vordere Lehne stark überhöhenden breiten Doppelgipfel. Ihm entspricht als freie Strebe der ragende Baum auf dem rechten Bord. Zwischen dem Doppelgipfel und diesem Baum türmt sich die nahgerückte Bergstadt, ihren höchsten Turm über den Horizont hebend, doch sonst beschlossen in dem großen Umriß des Berges

hinter ihr[116]. Die frei in drei Raumschichten disponierten Bäume fangen beruhigend die schweifenden Kurven auf, mit biegsamem Stamm oder schwebendem Wipfel.

Aehnlich umgebildet zu einem Typus voll Spannung und Leben ist das Gariglianotal der Radierung A. 16, in Zeichnungen des leipziger Skizzenbuches und der Ak. Mappe 12/54. Dort waren Bäume schon frei im Raum verteilt, allein ein rythmischer Zusammenhang fehlte mit dem Verlauf des Bergstroms. Hier bildet Koch mit den Wegen und Flußufern eine Ellipse, umstanden in einer Kreisbewegung von den Bäumen. Die Fermate dieses Kreislaufs, wo der Rythmus abgelesen werden kann, ist der Zentralbaum des Mittelgrundes, aufrecht, in sich ruhend Stamm und Wipfel. Er ist der aushaltende Ton im Schwung der Bewegung, der ihrer Lebendigkeit erst Maß, Richtung, Ziel verleiht. Wir erinnern uns, daß der spätere Poussin, nach endgültiger Fassung seiner Landschaft, es wieder wagen konnte, solche Figuren in sie einzufügen[117].

Die zahlreichsten Studien der damaligen Skizzenbücher gelten der Serpentara. Wenn wir endlich zu dieser 1823/4 anzusetzenden Serpentara kommen (v. Schumacher Innsbruck, Replik bei Exzellenz Schöne Berlin, Vorzeichnungen Leipz. Wien)[118], so spüren wir formal und farbig alle Erfahrungen zusammenschießen in diesem Kristall an Klarheit und Formung. Hier ist nicht Natur im Werden belauscht, sondern eine plastische, völlig gestaltete Landschaft ist, mit dem Wissen um das Leben jeder Form in ihr, neu aufgebaut, auf daß sie nicht erstarre aus Vollkommenheit.

Streng ist diese Vollkommenheit: das Primäre die Grundform des Gebirges, erläutert in drei scharfgeschiedenen Plänen[119]. Vorn Blöcke auf kargem, mit Ginster und Wachholder spärlich bestandenem Boden; die Mitte hält eine Felsenkuppe, über deren Brüstung man hinabschaut in die Ebene, gefaßt von breit ansteigenden Randmassiven. Ueber sie hinweg aber in bewegte Luft und Wolkenhimmel heben drei am Rand des vordern Kammes stark aufwachsende Eichen ihre Wipfel, den höchsten über den höchsten Kuppenrand der Mitte. Zwischen dem vordern und mittlern Kamm liegt eingebettet in ge-

dämpftem Grün das Quertal mit Hirt und weidenden Schafen. Das dreifache Ansteigen und Abschwellen der Felskonturen in den drei Plänen wiederholt sich im Verhältnis der Eichenwipfel zueinander, die ruhig gefügt in Stamm und Ast ihre Blätter in windbewegter Zone rauschen lassen. Ueber ihnen das Himmelsblau wird wieder ernst beschlossen durch graue, weiß und braun gesäumte Wolken. Die Landschaft ruht. Aber sie sendet aus starken Stämmen Wipfel in den Wind. Erst mußte sie reingefegt werden von jeder falschen Baumheroik, bis solche Bäume wieder in Kraft erwachsen konnten. Wo in dieser Landschaft Lieblichkeit ist, im Hirtental, ist sie umgeben vom Ernst der Kuppen. Vorn leuchten still und sparsam ungebrochene Farben aus den Gewändern des Wanderers und der ruhenden Frau. Zwischen schattiger Erde und ernsten Wolken ruht die Landschaft, wie von Gewittern bedroht oder aufatmend nach dem Gewitter. In Bindung und Fügung atmet sie frei, nie aufgezehrt vom Licht, aber auch nie verstört durch elementare Gewalten.

In dieser Landschaft hat nichts zu geschehen. Wir haben früher den Begriff der historischen Landschaft zu definieren versucht als der bedeutenden schlechthin. Allein es hat sich gezeigt, daß Poussins wie Kochs Historie in der Landschaft im angeführten Sinne gerade am wenigsten historisch war. Für Kochs neue Landschaft der wir hier begegnen, wählen wir deshalb, weil er das Geschehen nicht bedingt, den eindeutigeren Ausdruck Heroische Landschaft, entsprechend Goethes Definition [120]: «Damals (zu Claudes Zeiten) entstand auch die sogen. heroische Landschaft, in welcher ein Menschengeschlecht zu hausen schien von wenigen Bedürfnissen und von großen Gesinnungen. Abwechslung von Feldern, Felsen und Wäldern, unterbrochenen Hügeln und steilen Bergen; Wohnungen ohne Bequemlichkeit, aber ernst und anständig; Türme und Befestigungen, ohne eigentlichen Kriegszustand auszudrücken; durchaus aber eine unnütze Welt, keine Spur von Feld- und Gartenbau, hie und da eine Schafherde, auf die älteste und einfachste Benutzung der Erdoberfläche hindeutend.» Nun fassen wir auch besser den Sinn jener Brache, in welcher die Landschaft, fern von steriler wie von nährender Ueppigkeit, Gestalt wird.

Koch war nie ein Kolorist wie es der frühe Poussin gewesen, dennoch ist die eigentümliche Zurückhaltung in der Farbe, die seine große Landschaft mit der des spätern Poussin teilt, nicht Unempfindlichkeit. Hier hat statt Kritik der Versuch einzusetzen, ein Phänomen, das sich durch Koch erneuert hat, zu deuten. Koch verbietet seiner Farbe, elementar oder atmosphärisch die Dinge zu verwühlen, zu reizender oder spukhafter Erscheinung. Die Farbe als Reiz gehört für ihn zum unbedeutend Natürlichen, das den großen Sinn, ja die Spannung seiner Landschaft aufheben würde. Denn die problemlose Lieblichkeit des sinnlichen Daseins, selbst das schuldlos Vegetative der Blumen weiß nichts von jenem großen Sinn und von der Spannung des vom Tiefsten bewegten Menschen. Der sinnliche Wohllaut der Farbe löst die Spannung. Es ist wohl eine Erregung denkbar vor einem herrlich gemalten Velasquez oder Delacroix, aber es ist eine Erregung von der Art, wie wir sie vor der sinnlichen Schöne empfinden, wenn unser Gefühl nicht frei von Begehren ist. Koch steht, wenn es Ernst gilt, wie Poussin, mit seiner Landschaft nahe ihrem Leugner Michelangelo, bei dessen wenig froher Malerei.

Eine sonderbare Fügung hat es gewollt, daß wir über den Koch dieser Epoche durch Richters Lebenserinnerungen vornehmlich Aufschluß erhalten. Viel Fesselndes aus dem Gegensatz der Naturen, aber nichts, das so aufschlußreich wäre, wie die Tagebuchnotiz vom 24. 11. 24, wo der junge Landschaftsbeflissene tief erschrocken Kochs Worte festhält: «Wenn die Landschafter über die Kunst, und über ihr Fach recht nachdenken, dann ists auch aus mit der Landschafterei. Die Kunst soll eins sein, wie die Natur, und nicht in Fächer getrennt.» Dieses gründliche Mißtrauen gegen das Fach hat Koch zu seiner heroischen Landschaft geführt. Wir sahen, daß seine schweizer Typen heroisch sind wie die römischen, weil es sich nicht um ein traditionell klassisches Land, sondern um den großen, ersten Typus einer Landschaft handelt, sofern sie überhaupt gestaltbar ist. Koch hat die provinzielle Natur zur allgemeinen machen können, weil in ihm der Kunstsinn rege war, der aufs Gültige geht und der, weil

genährt von Anschauung, Werke schafft von allgemeiner Bestimmtheit — nicht von allgemeiner Flauheit wie die Reinharts.

Der Sinn jener vorangehenden vielfältig reichen Epoche war, seine Malerei stoffhafter zu machen, daß er aus dem Stoff sich wählen konnte, was ihm tauge. So ist in seiner großen Landschaft Substanz und Figur, aber Meister über beides waltet er darüber, daß keins dem andern Eintrag tue, beide durch Sparsamkeit kostbar würden und einander bedingen als Funktion des Wesens. Das ist die neue Heroik. Man hat gewiß recht, auch eine Einwirkung Brueghels zu vermuten, wennschon Koch nie von ihm spricht. Wir haben bei der großgriechischen Landschaft an ihn erinnert. Doch wollen wir nicht vergessen, daß schon vor der wiener Zeit, in dem «St. Georg», jenes Aufleuchten aus dem Braun erscheint. Und die schönen freien Ranken, die wir aus Brueghels Winterbild kennen, hat Koch laut Skizzenbüchern in der Sabina wahrgenommen. Dennoch: sie erscheinen nicht vor Wien, und wir kennen Kochs phantasievolle Art, wie nach Jahren etwas Geschautes bei ihm wirksam wird.

Wer Koch den Vater der Landschaft genannt hat, der mag gespürt haben, daß ihr innewohne, was Goethe in dem Zyklus «Kunst» Typus nennt. Spät wie Poussin, und mühsamer noch, hat Koch zu seiner Form gefunden. Kurz war ihre Blüte, mäßig ihre Ausstrahlung. Das kann uns die Gewißheit nicht nehmen, daß Kochs Landschaft, dort wo sie sich erfüllt hat, normhaft ist. Damit rückt sie in die Sphäre jener Kunst, die vom Beschauer mehr verlangt, als bloß empfängliche Organe: nämlich den Sinn für die Gesetzmäßigkeit alles Lebendigen. Die Schönheit dieses Gesetzes zu empfinden, zwingt uns mit seiner Landschaft Koch wie Poussin. Es ist versucht worden, die Bedeutung der heroischen Landschaft anders zu erklären[121]: «In Wirklichkeit beugte man sich einfach dem Geschmack einiger führender Meister der Landschaftsmalerei, die es verstanden hatten, ihr persönliches Schönheitsideal dem Publikum zu oktroyieren.» Mir scheint, hier werde die Kunst ihrem Wesen nach verkannt. Das rein Individuelle bleibt ephemer; es hat weder den Anspruch noch die Möglichkeit der Dauer. Was ein Künstler wie Poussin vielmehr

getan hat, ist: er band die Substanzen des Besondern zu einer gemeinsamen Lebensform. Erfüllt von den Substanzen des Besondern, wächst seine Form zu allgemeiner Gültigkeit. Poussins heroische Landschaft verliert nichts von dieser Gültigkeit, etwa deshalb weil Dughet den Stil des Meisters zu einer Manier des Poussinesken umbog, die später herrschend ward.

Die Erneuerung der heroischen Landschaft des 17. Jahrhunderts ist nicht durch Nachschaffen entstanden, das kann nur Lehrstück sein; sondern durch das Beschreiten derselben Bahn aus eigener Kraft und Verantwortung. In diesem Sinne darf Kochs eigentümliche Leistung bewertet werden.

Koch selbst hat in seiner Alterstätigkeit noch erfahren müssen, daß typische Geltung durch eine Formel niemals erzielt werden kann, daß zum Gestalten untrennbar gehört ein stets erneutes Umgreifen des Stoffs von einem lebendigen Zentrum aus. Von diesem Kern entfernen sich die Arbeiten der Spätzeit mehr und mehr. Es muß in einem letzten Abschnitt von ihnen gehandelt werden. Denn gerade sie trugen neben anderm nicht unwesentlich dazu bei, die heroische Landschaft Kochs in ihrer Wirkung auf die Folgenden zu lähmen.

Kochs eigentliche Jünger — Horny und der geniale Fohr — starben früh. Wie sein Erbe verwaltet wurde, besagen die Namen Richter, Rottmann, Preller.

VI. ZWEITE HISTORISCHE LANDSCHAFT.

1825—1839.

Die Landschaftsgestaltung Kochs hat ihren Abschluß erreicht. Unter dem Einfluß langjähriger Freskenarbeit sehen wir seine spätern Werke wieder ins Historische münden.

Technische Vorarbeiten zu den Dantefresken der Villa Massimi beschäftigen Koch seit dem Winter 1824/5. Daneben führt er auf

Bestellung einige Oelbilder aus, wie die Landschaft mit Regenbogen III, [122] ein von Bötticher erwähntes «Assos in Kleinasien» und «Ruth und Boas», ein nicht vollendetes Bildchen auf Holz (Frau Major Geisberg Berlin). Als hätten Koch die Sorgen um die ihm völlig neue Freskotechnik absorbiert, so wenig scheint dies Bildchen von der Entwicklung der vorangehenden Zeit berührt. Mit seinen vielen Figuren und der Buntheit an kleinem Ort greift es auf Wirkungen zurück, die wir in der berliner Noahreplik von 1814 kennen lernten [123].

Dennoch hat Koch 1827 dem innsbrucker Ruth und Boas eine Haltung geben können, die dieses Bild noch der besten Zeit würdig erscheinen läßt (Aquarell von 1799 in Kopenh., Zeichnungen in Leipz., Innsbruck, N.G. und Geisberg Berlin, Wien. Ak., Basel). Jaffé a. a. O. S. 60 hat sich die Mühe genommen, Kompositionsstudien mit dem Gemälde zu vergleichen und bildet T. 11—13 deren zwei vor dem Werke ab. Er findet gegenüber der quadrierten Federz. (Innsbruck) einen Zusammenschluß und eine Bereicherung der Gruppen; als wichtigstes notiert er den der fernen Stadt zur Folie gegebenen Berg, welcher auf den Zeichnungen wie auf dem berliner Bildchen fehlt. Von der T. 11 abgebildeten Zeichnung spricht er nicht. Es ist dies der frühere Entwurf und gehört jenem leipziger Skizzenbuch um 1820 an, von welchem früher die Rede war [124]. Uns lehrt der Vergleich der drei Kompositionen anderes: der erste Entwurf (Leipz., Ak.) zeigt innerhalb des großaufgefaßten Feldbanns von Olevano die straffste Komposition um einen zentralen Baum, vor welchem Ruth dem Boas gegenüber kniet. In der innsbrucker Federzeichnung — der die Zeichnungen in Berlin und Basel entsprechen — sehen wir eine Umformung sowohl des Landschaftsbildes als der Figurenszene, in engster Anlehnung an Poussins «Ruth und Boas»: zwischen die Schnitterszene vorn und die auf einen Felsen der Ferne gehobene Stadt ist eine weite Fruchtebene gelegt. Wir müssen uns mit ein paar Andeutungen begnügen. Während auf der Zeichnung noch eine gewisse Selbständigkeit in den Zweiergruppen der Schnitterinnen waltet, ist auf dem Bilde Poussins lockere Reihung im Halbrund, aber nicht wie bei ihm als elliptische Figur sich einfügend in die

plane Breitung des Feldes, sondern im Gegensinn als ein nach vorn sich öffnender Halbkreis. Die bescheidene Palme der Zeichnung füllt im Bilde orientalisch prunkend die obere Bildecke rechts. Der hinter die ferngerückte Stadt geschobene Steilberg ist von einer spannungslosen Kurvigkeit, wie sie Rohdens Campagnalandschaften flau macht. Glücklich ist auch der im Mittelgrund sich loslösende Schrägbaum nicht.

Die farbige Wirkung dagegen ist außerordentlich. Alles was sich in der Abbildung als schematisch aufdrängt: die Dreiteilung der Pläne, das Ethnographische, die vereinzelnde Silhouettierung von Wipfeln, all dies geht ein in die tiefe Sommerfreudigkeit, welche die Formen umfängt. Der Ton des Bildes ist noch von der Echtheit der «Serpentara». Wir wundern uus nicht, wenn Koch erzählt (Br. 24. 10. 26), daß er wegen der unerträglichen Hitze den Sommer in Olevano verbracht. Denn hier erwahrt sich ein letztes Mal die Farbe am römischen Mittag, wenn die Welt, nach einem Worte Hehns, «gleichsam dunkel wird», so aufgezehrt wird von der Festigkeit von Mauern, Stämmen, Blättern das Licht und legen sich rund um die Dinge ihre Schatten[125].

Kurz vor der Freskenarbeit — Schinkel und Andresen sprechen von 1824 – kopiert Koch für Thorwaldsen Kompositionen nach Carstens, darunter ein Danteaquarell von 1797. Das Landschaftliche der Massimifresken, an welchen Koch 1825—1829 tätig ist[126], greift zurück auf die Landschaft der Ossianzeit. «Dante und die wilden Tiere» z. B. zeigt phantastische Stümpfe und Wurzelwerk, gekreuzte Stämmchen, einen irrealen Bergkegel, der zentral hinter dem abwehrenden Dante steht. Als Talabschluß Tannen und Krüppelkiefern; eine wilde Unwirtlichkeit. Auch im Figürlichen reichen die Fresken an die bildnerische Kraft der besten Zeichnungen (Berl. N. G., Secundo-Genitur Dresden, Wien. Ak.) bei weitem nicht heran.

Ohne diese Arbeit ist ein Bild wie M a c b e t h in Basel, um 1829/30 (Replik von 1835 Innsbruck[127], kleinere gleichlautende 1906 bei Börner versteigert) nicht zu verstehen. Auch hier greift Koch zurück auf den ein Menschenalter zuvor entstandenen Aquarellentwurf

(bei G. Koch Rom). Nebenher gehen Camposanto-Reminiszenzen in den Pferden des Macbeth und seines Gefährten. Die Hexengruppe und die Reiter, in ihrer seifigen Eleganz sonderbar vor der wilden Brandung stehend, hat Genelli hineingemalt. Diese Figuren kontrastieren fatal genug mit Kochs Forderung, daß die Historie die in der Landschaft spielt, aus der Landschaft hervorgehen müsse[128]. Ein Kastell auf hohem Fels am Meer, dessen Brandung anstürmt gegen die Klippen, ist düstere Folie der Figurenszene vorn. Es ist kaum ein Versuch gemacht, die Vorderbühne mit der Landschaft zu verbinden; im Gegensatz zu den spätern Repliken, wo das Offene des Ausschnitts — Burgfelsen mit Baumkulisse rechts, brandendes Meer links — durch eine elliptische Kurvenbewegung von den aus dem Wald tretenden Reisigen über die vordern Reiter, den ragenden Baumstumpf, die Beine der Hexen, die Randklippe, den vom Blitz getroffenen Segler und den vor Wolken segelnden Hexensabbat wieder hinüber zu den sturmgebeugten Wipfeln führt. Dieser Bewegung entspricht eine fast manierierte nackte Kurvigkeit der Stämme, während das basler Bild mehr Unterholz zeigt, dabei die Geborstenheit betont. Die dunklen Grundtöne Grau und Braun zeigen in den spätern Bildern die allgemeine Tendenz zur Aufhellung.

Es darf daran erinnert werden, daß 1828 der junge Preller nach Rom kommt, den Goethe wegen des Wilden und Sterilen in seiner Natur gewarnt hatte, sich dem Dughet zu sehr hinzugeben[129]. Preller verkehrt drei Jahre lang mit Koch, und wir sehen sie in der Campagna gemeinsam zeichnen, gemäß der offenen Teilnahme, die Koch den Arbeiten jüngerer Künstler entgegenzubringen pflegte. Zeichnungen Prellers von 1828 (Geisberg Berlin) und 1831 (Weimar) zeugen von der außerordentlichen Wandlung, die freilich Prellers ersten Odysseezyklus nicht überdauert. Aus dieser Zeit haben wir schöne Campagnazeichnungen Kochs (Skizzenbuch Basel T. 10/18, 20, 36 und Berl. N. G. Kat. 13).

Sieht man die Landschaft mit Gewitter (Ulm), so möchte man umgekehrt meinen, hier habe der Nordländer den alternden Künstler für seine Ungestaltheit gewonnen[130]. Eine Sepiazeichnung der

N. G. Kat. 18. bez. 1830 weist die Entstehung des Bildes unzweideutig in diese Zeit[131]. Baum- und Bodenform entsprechen der Schöneschen Replik der «Serpentara». Ich erinnere an dieses Bild, weil Koch in der ulmer Landschaft die Serpentara kombiniert mit einem Ausblick auf die großgriechische Küstenstadt, über ihr vor dunklem Strichregen ein doppelter Regenbogen. Die Sepiazeichnung steht hoch über dem Bild. Was die gleichzeitigen Skizzenbücher belegen (Basl. Sk.buch T. 10, seit 1831): daß Koch auch damals noch die Erde mit Bäumen zu erfassen weiß, das hat sich in der peinlichen Pinselei des Bildes verloren. Die wildgewordenen Stämme beginnen aufzuhellen, das beruhigte Laub nimmt die gelbgrüne Oedigkeit Reinharts an. Dennoch: gegenüber Dughet-Preller und Reinharts Massimifresken von 1827 (jetzt in Berl. N. G.) ist der große Zug im Bilde echt; in der breit andeutenden Zeichnung wird noch sichtbarer, wie die Bewegung der Bäume, die sich in Wolken und Strichregen des Himmels fortsetzt, deshalb überzeugt, weil von der Bewegung nur die Formen ergriffen werden, denen sie gemäß ist. Bauten, Fels und Berg ruhen in sich unbewegt, und erst dadurch wirkt das Bewegte als starker Zug über der festen Erde. Die zunehmende Manier in der Landschaftsbehandlung kommt aber selbst hier zum Vorschein: zum ersten Mal seit dem berliner Nymphenblatt von 1792 begegnen wir Dughets supponierter Wasserscheide zwischen der Meerbucht und einem vorn abfließenden Bach.

Hierher gehören auch die beiden Olevanolandschaften in Basel (im Kat. sicher irrig 1825 angesetzt), von den schwächsten Bildern des Meisters. Hermann Riegel a. a. O. 120 nennt sie mit Recht als Proben der Alterswerke, welche «geschmiert, geleckt oder verblasen erscheinen». Wir finden in der «Serpentara» den Doppelregenbogen wieder, ebenso den neuen Kolorismus mit der Aufhellung der Stämme, die bei ihrer Strukturlosigkeit dunkler silhouettierte Laubwipfel zu tragen haben. Wie in der Farbe, so darf in den Formen an die «Serpentara» von 1824 nicht gedacht werden. Denn selbst auf diesem Stückchen Erde erscheint jetzt eine Reihung von Motiven ohne Zusammenhang. Dem entsprechend kommt in die Figuren etwas Genre-

mäßiges: beides Züge, die wir in den allzu zahlreichen Serpentarabildern der Folgezeit wiederfinden. Dieselbe Scheckigkeit und zu große Nähe ist in dem «Olevano». Ein Uebermaß hart silhouettierter Baum-, Fels- und Architekturformen vor hellem Himmel, die vordern Figuren hell vor dunkel. Die Pläne setzen sich ohne zu gliedern ab, schematisch, weil die Härte nicht zugleich charakteristische Form bezeichnet. Der Abfall gegenüber den münchner «Ziegelhütten» etwa ist betrübend. Hier das herrliche Rankenwerk vorn, und die ganz eingehenden Figuren, hinten das Schwebende der Bäume und die warme Erdigkeit der Hütten. Im basler Bild ist alles plump ohne Festigkeit, die Bauten konventionell zugestrichen [132].

Um nichts erfreulicher sind die beiden Landschaften mit Hylas und Bileam (Frankfurt), 1832 von Koch erworben. Das Landschaftsmotiv des «Hylas» (Replik bei O. Koch Rom, quadr. Federz. Ak. 6347) stammt aus dem Tal der Egeria (Basl. Sk.buch T. 10/1). Hinter diese Bachlandschaft mit dem schrägen Weidenstumpf am Uferbord ist eine zentrale Baumgruppe gesetzt, durch welche man, wie durch ein Gitter, das Meer sieht, flankiert von einem Steilgebirge links, von Inselbergen rechts. Die Figuren, von Dräger nach Genelli, zeigen statt der schönen Breite im «Hylas» von 1802, mit ihren rosabräunlichen Tönen auf weichlichen Körpern eine wenig angenehme platte Sinnlichkeit. Die dekorative Haltung des karlsruher «Hylas» kehrt hier in zu weitgehender symmetrischer Baum- und Schilfrahmung reizlos wieder. Die hellen Stämme ohne Mark, mit dem tüpfelig gelbbraunen Laub sprechen deutlich von der Einwirkung des unverwüstlichen Reinhart, auf dessen «Landschaft mit Weiher» (München) von 1831 hingewiesen sei. Selbst des geschmähten Catel klatschiges Pleinair, bekannt namentlich aus seinen neapeler Bildern, scheint hier einzudringen. Koloristisch und kompositionell verwandt sind die mythologischen Aquarelle, die Koch 1831 als Freskenentwürfe für das Römische Haus in Leipzig gemacht hat (Exzellenz Schöne Berlin). Hier wird, wie im Winzerfest von 1812, Gold verwendet. Die Entwürfe sind nicht ausgeführt worden [133]. In diese Zeit der dekora-

tiven Ovid- und Theokritszenen fällt auch eine «Diana im Bade» (Zeichg. N. G.) früher Sammlung Weber Hamburg.

Die Landschaft mit Bileam steht der basler Serpentaralandschaft nahe, in der Art wie der Rythmus der Bäume lahmgelegt wird durch die symmetrischen Randkulissen, nahe auch in der Verschleifung der Felsformen. Als Ton versucht sie wieder dem «Macbeth» sich zu nähern, mit ernstem Grau und Braun. Das Dughet-Reinhartschema dagegen — Kombination mit der großgriechischen Küste — teilt das Bild, bis auf den vorn abfließenden Bach, mit der Landschaft in Ulm. Neu ist das Märchenhafte von Lichterscheinungen: auf dem Meer ein Sonnenuntergang, der Himmel links mit orange Strichwolken gehört dem Tagesgestirn, während rechts in weiß und violett ein Monddämmer ruht. Vorn eine Engelserscheinung mit Glorie. Keine der drei Lichtquellen vermag auf die Wanderszene einzuwirken. Und so bleibt auch dieses Bild, reich an Einzelzügen früherer Gestaltungen, ohne Gestalt.

Recht ein Gegenstück dazu ist das Hauptwerk der dreißiger Jahre, A p o l l u n t e r d e n H i r t e n um 1834, bei Brockhaus Leipzig [134] (Repliken in Innsbruck und Kopenhagen, Federz. Ak. 6299 und Städel 13326). Formal zeigt das Bild die letzte Form symmetrischer Rahmung einer baumbestandenen Zentralkuppe des Mittelgrundes. Dieser Symmetrie und parallelen Absetzung dreier Pläne wirkt entgegen die Diagonale von der Figurengruppe links über den Bachlauf und die Einzelpinie aufwärts zu dem Steilberg rechts (der in Innsbruck fehlt), und eine entsprechende Gegendiagonale. Außer diesen Diagonalkreuzungen innerhalb der Parallelpläne ist zwischen dem vordern Rand und der Mittelkuppe noch eine Ovalbewegung um einen Weidenstumpf am Bach, erzielt durch rahmende Kräuter, Büsche und Ranken. Was kompositionell so gut durchdacht ist, scheint auch malerisch durchgeführt. Ein Streben nach farbiger Zusammenstimmung hellt die Schattenpartien auf, sodaß die Kontraste der Streifenteilung, obwohl bestehend, nicht mehr trennend wirken. Vorn dämpft das Grau von Weidenbusch und Rindern den blauen Wasserspiegel

und vermittelt zu dem hellen Gelb des Bodens der Kuppe, das in der Herde des hintern Planes wiederkehrt.

Man sollte denken, solche farbigen Feinheiten müßten der Haltung dieses Bildes dienen. So hat auch Jaffé a. a. O. 44/5 in dem Bild den Höhepunkt von Kochs künstlerischer Entwicklung erblickt. Hier, wenn irgendwo, glaubt Jaffé an Brueghel und Rubens erinnern zu müssen. Mir fallen eher Blechens Campagnabilder ein. Wie in ihnen erscheint das Nackte der Erdform, etwa im Hügelhang der Mitte und in den fernen Bergen, leer und öde, weil ihr die Zeichnung, der kraftvolle Bau fehlt. So weit geht Koch freilich nie, Berge als blaue Schwellungen des Horizonts zu geben. Aber die neue Manier der aufgezehrten Schatten bewirkt, daß sein Boden spröd, zerfallend, die Stämme über ihm gewichtslos werden. Dieselbe Serpentarakuppe, deren bebuschter Umriß markig das frühere Bild zentriert, wird hier zu einem lößartigen Gebilde. Und es wachsen aus diesem ungewissen Boden glattkurvig oder winkelig, unelastisch die Stämme auf. Das Blattwerk mit den hellbeschienenen Rändern zehrt von der alten Festigkeit, ohne sie zu erreichen. Die weichern und glattern Figuren tragen Gewänder in matten Halbtönen, welche der Himmel noch einmal bringt. Undeftig ist auch die Kuhherde geworden. Am lebendigsten wirkt noch das ineinandergeschmiegte Ziegenpaar (dem Studien des Skizzenbuches Ak. 8/51 zugrunde liegen).

Das Bild ist heller als alle frühern Bilder, aber trotz einzelner Feinheiten unfarbig. Es ist nicht von der Sonnenhelle erfüllt, welche Lokalfarben aufzehrt. Und wieder ist es gegen reine starke Farben, gegen den Kontrast von hell und dunkel, gegen alles Starke überhaupt. Die schönen starken Formen von ehedem sind zu Formeln des Schönen erstarrt, die — weil erlernbar — eher Schule machen konnten als Kochs eigentliche Leistung. Von den sieben Bildern dieses Themas, die Koch gemalt hat, ist das leipziger nicht das letzte. Allein von dem Strich und Schwung, der die Entwürfe der zwanziger Jahre (Ak. 6341) herrlich macht, ist so gut wie nichts geblieben. Wider Willen mußten wir so lange hier verweilen. Es galt klarzustellen, daß es nicht angeht, mit dem Kolorismus dieses Bildes das Lebens-

werk eines Künstlers vom Schlage Kochs zu krönen. Wir glauben gezeigt zu haben, wo Kochs Schwerkraft ruht, und dürfen in seinem Sinne darauf verzichten, diese koloristischen Versuche in einer Zeit da Corot seine römischen Landschaften gemalt hatte, wesentlich zu nehmen.

Zwischen «Bileam» und «Apoll» steht ein kleines «Grotta Ferrata» (Kestner Mus. Hannover), noch symmetrischer um eine zentrale Brunnenanlage geordnet und mit Bäumen zugebaut, deren Wipfel sich in drei parallelen Plänen unruhig gegen den Himmel absetzen. Näher dem «Apoll», aber mit zunehmender Verwilderung des Baumwesens, das sich der frühern Funktion kaum noch bewußt ist, steht die «Ideallandschaft» (Hamburg). In dieselbe Zeit schließlich muß eine «Italienische Landschaft» (Aarau) gesetzt werden, in welcher das Kloster S. Francesco von 1814 kompiliert erscheint mit dem Schrägweg nach vorn, wie Koch ihn seit 1830 bevorzugt.

Wir drängen zum Schluß. Ein N a u p l i a in Leipzig — angeregt wohl durch Fhr. v. Heideck, der bis 1829 Militärkommandant dieser peloponnesischen Stadt war — von 1836, ist Untermalung geblieben. Durch eine symmetrische Felskulisse schweift der Blick über die Ebene, in der ein Klosterbau leicht drinnen liegt, zum Inselmeer. Man spürt in der Weiträumigkeit dieses lichten und doch kühlen, an Fresken gemahnenden Bildes die Campagnastudien der dreißiger Jahre, die das letzte Echte dieser Zeit bedeuten. Zwischen 1836 und 1838 malt Koch noch einen «Noah» und beginnt gleichzeitig mit Reinharts nämlichem Bild den unvollendet gebliebenen «Ganymed» (Hannover, Kompos.zeichg. N. G. Kat. 15), mit einem Ausblick auf Capo Circello. Mit dieser Arbeit beschließt 1839 Koch sein Werk und sein Leben.

Wir können nicht enden, ohne seiner letzten Zeichnungen gedacht zu haben. Der alte Koch ist durch zunehmende gichtische Leiden an Rom gefesselt. Für den Verkauf, den sein praktischer Schwiegersohn Wittmer betreibt, fertigt er Folgen von Landschaftsblättern an, die teils Durch-, teils Nachzeichnungen früherer Kompositionen oder Landschaftsstudien aus Skizzenbüchern darstellen[135].

Sorgfältig, wenn auch mit zitternder Hand, sind die Federzeichnungen gemacht, und bildmäßig eingefaßt. Wenn unter den fünf von H. Semper publizierten vier Zeichnungen sich befinden, die unverändert aus dem leipziger Skizzenbuch, um 1820, übernommen wurden, so darf man glauben, daß Koch selbst sich nicht darüber täuschte, wann seinem Schaffen die originale Kraft innegewohnt hat[136].

Das letzte Skizzenbuch Kochs (Ak. 9/51) enthält von der aufbauenden Fähigkeit des Künstlers wenig mehr. Es sind Kirchen und Ruinen ante portas, ohne Interesse mit unsicherer Hand gezeichnet. Das Fesselnde sind zwei Campagnalandschaften (S. 18, 25), flüchtig hingeworfen, aber von großem Zuge. Wir erinnern uns der ersten Landschaftsvision Kochs, der Duttlinger Haide des Tagebuchs, die auch der von fernen Bergen begrenzten Ebene galt. Zwischen vordern Bodenwellen und den breiten Formen der Berge dehnt sich, mit Wanderern auf einem Weg, das ebene Land unter hohem Wolkenhimmel. Die letzte Zeichnung gibt nicht das völlig baumlose Motiv der Steppe, sondern läßt im Mittelgrund hinter der vordern Erdwelle eine Baumgruppe frei ansteigen, und durch dies Gewachsene, Aufstrebende bezeugt sich die Festigkeit des Bodens. Rottmann ist später der Gefahr nicht entgangen, dem Himmel das Uebergewicht über die Erde in dem Maße zu geben, daß jede gefügte Form hinschwinden muß vor ihm. Bis zuletzt hat Koch sich vor diesem Ueberwiegen des Himmels gescheut. Die Zeichnung ist wie, gebannt in die Stadt, vor den Toren ein letzter Blick über die trennende Campagna hinweg auf seine Berge, über welchen die Wolken stehen.

ANMERKUNGEN.

1) Beurteilung Kochs von 1805—1914:

Heinrich Meyer (Entwurf einer Kunstgeschichte d. 18. Jahrh. 1805 S. 345 nennt Koch ein „wildes und ungeregeltes Talent".

A. W. Schlegel (Schreiben an Goethe 1805. Böcking IX S. 158—179) erwähnt Koch unter den Historienmalern „wiewohl sein eigentliches Fach das Landschaftliche ist". Seine Dantekompositionen stellt er hoch, über die Flaxmanns. Er spricht von Kochs originellem Geist: „Er hat viel über seine Kunst nachgedacht, und drückt sich beredt und witzig darüber aus". In der spätern Redaktion der kritischen Schriften II findet S. in Koch dem Landschafter „eine vorzügliche Gabe, den Charakter verschiedener Himmelsstriche und Landesarten zu ergreifen oder zu imaginieren". Vor dieser Art synthetischer Landschaft fragt er sich weiter: „Ist die Kunst überhaupt etwas Anderes als die Mitteilung eines tiefern, geistigern Sehens, wobei das Aeußerliche und einzeln Wirkliche mehr oder weniger unwesentlich wird".

Friedrich Müller (in Friedr. Schlegels Museum II 184—191) widmet Koch einen Kunstbrief aus Rom: „Landschafts-Mahlerey" vom 19. 3. 1812. Einleitend spricht er von der besondern Stelle, die Poussin als Vater der heroischen Landschaft einnehme, nach deren „klassischem Ernst", als den Urquellen, Kochs kräftiger Geist den Blick zurückrichtete. M. bespricht dann eingehend zwei Bilder Kochs, den „Schmadribach I" weniger als Bild denn als Naturvorbild, und die „Landschaft mit Regenbogen II" wie eine Ekloge Vergils aufgefaßt und beschrieben. M. besorgt, es möchte „ein allzu starker Hang nach Bestimmtheit in der Form und nach Reichtum in der Farbe in das Knöcherische und Bunte ausarten". Wenn Koch dem begegne, „so muß, besonders in heroischen mit Figuren geschmückten Landschaften er ein Ziel erreichen, wohin bisher nur wenige gelangt sind".

Fiorillo (Geschichte d. zeichnenden Künste IV 1820 S. 90) sagt von Koch: ‚Allen seinen Bildern ist der unverkennbare Stempel tiefer Genialität aufgedrückt. eine Fülle der Phantasie, ein Farbenglanz, der sich nur bei ihm so zeigt“.

Rumohr (Drei Reisen nach Italien 1832 S. 117) kann schon aus der Kenntnis von Kochs eigentümlichsten Werken über seine Gesamtleistung urteilen: „In ‚der Landschaftsmalerei ist er Stifter; er hat gelehrt, den Erdformen Bestimmtheit, Charakter und Körper zu geben. In der Historienmalerei zeigte er Anordnung, Erfindung und viele Energie; doch fehlte es ihm in dieser Gegend an sichern Anhaltspunkten“.

Kugler (Handbuch d. Gesch. d. Malerei II 1837 S. 311) sieht in Koch einen der vorzüglichsten Nachfolger des Carstens. „Seine landschaftlichen Darstellungen haben diesen Zweig der Kunst wiederum in poetischer Weise erfaßt und aufs Neue eine heroische Landschaft (ähnlich wie jene des 17. Jahrh.) begründet, in der ein plastisches Element vorherrscht, wenn schon die Färbung nicht immer ansprechend erscheint“.

Marggraff (Lebensskizze Kochs im Münchner Jahrbuch IV. Heft 1840 S. 266—283) verteidigt gegen ihre Tadler „die Kraft und Klarheit der Farben“ Kochs. Sein Streben nach Ueberwindung der Vedute kennzeichnet M.: „Koch gefiel sich nicht in der breiten Ausführung eines einseitigen Motivs; im Gegenteil suchte er gern eine größere Anzahl bedeutsame Motive unter einen allgemeinen Gesichtspunkt in einem Gesamtbilde zusammenzufassen“.

Ernst Förster (in Raczynski's Geschichte der neuern deutschen Kunst III, 1841 S. 302—307; gleichlautend in Försters Geschichte d. deutsch. Kunst IV. 1860) setzt sich ernstlich mit Kochs „Idee“ der Landschaft auseinander. Er zitiert Kochs Ausspruch: Die Natur ist das große ABC, mit welchem die Kunst ihre Sprache bildet, da kann man keine Buchstaben herauswerfen oder bevorzugen und Historie und Landschaft lassen sich so wenig durch die Kunst gesondert darstellen, als sie Gott in der Geschichte gesondert hat. F. bezweifelt, daß Leben des Geistes und der Natur sich am gleichen Orte zu einer Einheit binden ließen; er nennt dies einen „naturalistischen Standpunkt“, der bewirke, daß beides, Geist und Natur, zur Alltäglichkeit herabsinke. Dennoch sei es Koch gelungen, Szenen des Alten Testaments und der Mythologie seiner Landschaft organisch einzuordnen, in deren Gefüge F. „eine neue, auf historisch-künstlerischem Gefühl beruhende Architektonik“ wiedererkennt. Vor allem gelinge Koch „jene reine Stille der Natur in der Mittagsstunde, welche die Alten unter dem Namen der Pansruhe kannten und die mit wunderbarer Gewalt die Sinne umfängt“. „Stimmung des Tons im Ganzen, Klarheit der Lüfte, tiefkräftige reine Farben, in mehr flüssiger als pastoser Behandlung sind wesentliche Vorzüge dieser Bilder, denen es aber auch hin und wieder an Luftperspektive und meistenteils an genauer Formenbildung fehlt“.

August Kestner (Römische Studien 1850 S. 100 ff.) präzisiert Rumohrs Lob, darauf hinweisend, daß Koch im Umgang „mit der seinem Jugendland verwandten großartig-würdigen Natur der Sabinerberge den Stil der historischen Landschaft in sich vollendete“. In der „bescheidenen“ Farbe, die Koch mit den großartigen historischen Künstlern teile, erkennt Kestner einen tiefern Sinn. Von Kochs geognostischen Fähigkeiten, die schon Schlegel andeutete, sagt K.: „Es gab

kein noch so entferntes Land, dessen Gestaltung er nicht kannte, und wo er die Richtung der Gebirge und den Zug der Flüsse nicht aufs Genaueste inne gehabt hätte".

Beda Weber (Koch in Rom 1829, in: Charakterbilder 1853 S. 147—162. Erstmalig erschienen in: Bothe von u. für Tirol und Vorarlberg 1839, abgedruckt 1847 in Görres Hausbuch) betont noch stärker Kochs Erdkunde: „Der Himalaja im ewigweißen Schneekranz, die Andenkette mit dem Krächzen des einsamen Kondors, die Alpen der Schweiz mit den donnernden Lawinen, alles das tausendgestaltige Leben um Wurzel und Fläche dieser Weltgebirge . . . zerflossen rings im Kreis um ihn in die großartigste Weltlandschaft . . . Es war ein Kosen und Vertrauttun mit dem Entferntesten".

Anton Springer (Geschichte der bildenden Künste im 19. Jahrh. 1858 S. 15) zählt Koch schon nicht mehr zur deutschen Kunst dieses Jahrhunderts, denn „den idealen Stil der historischen Landschaft, wie er uns in Kochs und Reinharts Bildern entgegentritt, haben wir mit einer andern Darstellungsweise vertauscht".

Richard Schöne dagegen (Fr. Prellers Odysseelandschaften 1863 S. 40) preist wie Rumohr-Kestner die Formkraft Kochs: „Erst Joseph Anton Koch hat uns eine Erde sehen und bilden gelehrt, die keinen andern Zweck hat als ihre Form, erst er hat durch die Tat die Möglichkeit einer Landschaft bewiesen, in welcher der alleinige oder hauptsächliche Schwerpunkt auf das Terrain fällt". S. nennt Koch den Entdecker der Campagna ohne zu sagen, auf Grund welcher Werke. Für die historische Landschaft bedeuteten die Arbeiten seiner Blüteperiode — die S. vor 1820 ansetzt — „eine neue bereicherte Wiedergeburt". In etwas getrübt wird S.' Begriff der historischen Landschaft dadurch, daß Koch für ihn wie ein Verkünder des größern Preller ist, welcher gerade in den charakteristischen Werken sein Herkommen verleugnet.

Andresen (Deutsche Maler-Radierer d. 19. Jahrh. I. 1866 S. 9—23) zeichnet in einem Lebensabriß Kochs Verhältnis zu den Vorgängern: „Seine Auffassung der Landschaft stand in diametralem Gegensatze zu jener damals durch Hackert repräsentierten Veduten-Richtung". „Seine Werke sind selbständige, innerlich gereifte Schöpfungen eines reichen und tiefen Geistes". Wegen der „glücklichen Bewältigung des Technischen in der Malerei" stehen A. am höchsten die Landschaften der wiener Jahre (1812—1815).

Hermann Riegel, der 1868 etwa hundert Arbeiten Kochs auf einer Ausstellung in Leipzig zu vereinigen gewußt hat, gibt in seiner „Geschichte des Wiederauflebens der deutschen Kunst" 1876 zum ersten Mal eine Darstellung von Kochs künstlerischer Entwickelung, gegliedert in vier Epochen. Kochs Reife leitet er ein mit den Radierungen der römischen Landschaften: „Sie können als das erste große und öffentliche Bekenntnis von Kochs geschichtlicher Stellung angesehen werden". Die gute Zeit mit 1824 abschließend formuliert R. etwas scharf aber treffend: „Allen den späteren Werken des Meisters fehlt die Sicherheit des Gefühls, des Auges und der Hand". In dem schönen Bestreben, Kochs Wirkung zu erhöhen, will R. das Stimmungsbild wie die historische Landschaft der Folge auf Kochs Schaffen zurückführen. R. vergißt nur, daß Kochs Arbeiten der besten Zeit in Privatbesitz verstreut, Kochs Lehren der besten Zeit mit dem frühen Tod seiner persönlichen Schüler verklungen waren; während es gerade die von R. so scharf charakterisierten Spätwerke Kochs gewesen sind, die das Bild

lers für die kommende Malergeneration bestimmt haben. — In der Definition der historischen Landschaft geht R. noch einen Schritt über Kestner-Schöne hinaus: „Es gibt und muß historische Landschaften ohne alles figürliche Beiwerk geben. Der Name sagt etwas ganz anderes. Er sagt, daß die Auffassung der Natur und die stilistische Komposition des landschaftlichen Kunstwerks den Gesetzen historischer Malerei gemäß durchgeführt sei".

Franz Reber (Geschichte d. neuern deutschen Kunst 1876 S. 139—144) grenzt Kochs Landschaft nicht nur ab gegen die „leidliche Vedutenmalerei" Hackerts, sondern ebenso gegen die „Baumschlagidyllen" der klassizistischen Zeitgenossen Eberlein und Reinhart. Die ernste Wucht eines Bildes wie „Schmadribach" erklärt sich R. aus der Formbestimmtheit im Kleinen. Merkwürdig stimmt zu diesem Urteil der Preis, den R. unter Kochs ihm bekannten Werken dem „Hylas" von 1832 zuerkennt.

Friedr. Pecht (Deutsche Künstler des 19. Jahrh. 1877—1885) gibt in 45 Monographien, die er der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts widmet, kein Bild Kochs. Für P. ist Preller, dessen Selbstbiographie er abdruckt, der große Meister der heroischen Landschaft.

Theodor Frimmel (in Dohmes Kunst und Künstler d. 19. Jahrh. II. 1886 S. 1-31) erkennt, Andresen-Reber folgend, die Leistung Kochs in „der energischen Reaktion gegen die schwächliche Vedutenmalerei eines Ph. Hackert . . . gegen eine Richtung, die einerseits in der Anordnung sich von der Vorlage der Natur nicht losmachen konnte, andererseits aber im Detail jede Fühlung mit der Natur verloren hatte". F. findet dann aber, Koch habe „die Richtung eines Caspar Dughet von neuem belebt, die bis zu den Tagen Kochs schon gänzlich verkommen war". „Am besten verstanden und am reinsten fortgepflanzt wurde Kochs künstlerische Art durch Fr. Preller und dessen Sohn". Dieser Auffassung gemäß ist von Kochs formklarer Landschaft der zwanziger Jahre garnicht die Rede, ja F. bemerkt: „Seit ungefähr 1819 ist bei Koch ein Abnehmen der Leistungsfähigkeit zu beobachten".

F. F. Leitschuh (Das Wesen der modernen Landschaftsmalerei 1898 S. 146ff.) sieht in Koch „den Verfechter des Geistigen gegenüber dem Vedutenmeister Hackert"; Kochs Verdienst sei, „die Landschaft aus den Fesseln der Barbarei und der Unnatur befreit zu haben". „Aber die Strenge der Formbestimmtheit wurde bei ihm doch gelegentlich auf die Spitze getrieben . . . Hätte Kochs Malerei ebenfalls einen solchen Höhepunkt erreicht, eine ebensolche Breite und Rundung, wie sie aus seinen besten Werken in Form und Komposition spricht, so müßten wir ihn zu den größten Meistern aller Zeiten zählen".

Cornelius Gurlitt (Die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts 1899 S. 161—163) anerkennt mit Kestner-Weber Kochs Länderkunde, faßt sie aber mehr geographisch auf. Seine Stärke sei die „Züge des römischen Berglandes tragende historische Landschaft, die ebenso frei erfunden war wie die Figuren in ihr". Kochs von der aufkommenden „intimen" Landschaft schier unberührte Malerei führt G. zu dem Urteil: „Nur ins Kleine, ins Besondere, ins Tiefe der Natur vermochte er nicht zu schauen". In dieser Vorliebe für das Stimmungsmäßige der Landschaft begegnet sich G. mit Ludwig Richter (Lebenserinnerungen 8. Aufl. 1895), nur daß dieser vielleicht richtiger nicht dem Koch, sondern der italienischen Natur Mangel an Intimität vorwirft.

Ernst Jaffé (Jos. A. Koch, Sein Leben und sein Schaffen 1905) bringt endlich die erste Monographie über Koch. Weniger ergiebig als für das Lebensbild, erweist sich Jaffés verdienstvolle Schrift für die Vorstellung von Kochs künstlerischem Gange. Schon die Gliederung des Stoffes trägt mehr den äußeren Schicksalen Rechnung. Auf stilkritische Untersuchungen hat J. so gut wie ganz verzichtet.

Ein Jahr nach der deutschen Jahrhundertausstellung Berlin 1906, wo 15 Gemälde Kochs zu sehen waren, faßt J. sein Urteil, das sich im allgemeinen in der Linie Kestner-Riegel gehalten, noch einmal zusammen (Lichtenberg und Jaffé, Deutsch-römische Landschaftsmalerei 1907 S. 43—47). Auf die Ueberschätzung der Spätwerke kommt J. — wohl unter dem frischen Eindruck der besten Bilder — nicht zurück. Andererseits glaubt J., bestrebt Koch zum Vater der modernen Landschaft zu machen, die Bedeutung der Figur in Kochs Landschaft entschuldigen zu müssen: „Die Landschaft ist nicht Szenarium und Begleitung des menschlichen Vorganges, sondern die Figuren dienen nur zur Belebung der Berge, die sonst dem zeitgenössischen Beschauer zu „arm" erschienen wären". Für Kochs Farbe, die auf der Ausstellung als hart kritisiert wurde, zeigt Jaffé nicht mehr Verständnis als im frühern Buch.

H. v. Tschudi hingegen (Einleitung zum Kat. d. Jahrh.-Ausstellung Berl. 1906 I. S. XV) ist ihr und der Gebirgslandschaft Kochs gerecht geworden.

Nach Karl Woermann (Gesch. d. Kunst III. 1911 S. 600) gelang es Koch, seinen Landschaften in den „großzügigen Hauptlinien wie in den liebevoll durchgebildeten Einzelheiten . . . die innere Selbständigkeit und Bedeutung zu verleihen, die sie zu Neuschöpfungen deutscher Kunst machten".

Joseph Gramm (Die ideale Landschaft 1912 S. 25 f.) erblickt in Kochs Richtung eine „verstandesmäßige Abstraktheit", die „nebensächliche Wirkung der Farbe" verweise diese Landschaftsart „eigentlich in das Gebiet der graphischen Künste".

Richard Hamann (Die deutsche Malerei im 19. Jahrh. 1914. S. 18 f.) arbeitet mit ungenauen Daten, die ihn, trotz einzelner guter Hinweise, zu einem schematisierenden Umriß verleiten.

Otto Grautoff (Nicolas Poussin 1914 I. S. 249 f.) setzt wie Springer Koch und Reinhart gleich, wenn er von diesen „Entdeckern Poussins am Ende des 18. Jahrh." sagt: „Ohne seine Seelengröße zu erfassen, abstrahierten sie aus seinen Landschaften die Requisiten und malten heroische Landschaften ohne heroisch zu sein".

Das zunehmende Schwanken in der Beurteilung Kochs bekräftigt endlich Georg Biermann (Deutsches Barock und Rokoko 1914 I. S. XXXXIV), indem er Hackert den „typischsten Vertreter der klassischen Landschaft" nennt und auf dessen Schaffen „alle die neuklassischen Romantiker" fußen läßt, „deren bedeudenster Vertreter immer Jos. Anton Koch bleiben dürfte".

2) Moderne Kunstchronik, von Jos. A. Koch in Rom. Neudruck Innsbruck 1905. Wolfgang Menzel hat ihr, ein Jahr nach ihrem Erscheinen, ein Kapitel seiner „Reise nach Italien" gewidmet. Einleitend bemerkt er (S. 174), daß die Chronik „von den akademischen Kunstrichtern vornehm ignoriert worden ist". Heute noch sind beim Verleger Exemplare des Originaldrucks von 1834 zu haben.

3) Grautoff a. a. O. II 69 bildet eine Replik in Hannover ab, die er ohne zwingenden Grund das Original nennt. Es scheint sich vielmehr um die ziemlich weichliche Arbeit eines Kopisten zu handeln, der gerade die Strenge des Aufbaus nicht erfaßt hat. Die wichtigen Stämme der zweiten Stufe rechts fehlen, der breite Gipfel im Spalt links ist formlos gemacht.

4) Abb. Rodenwaldt, Kompos. d. pompej. Wandgemälde 1909 S. 104.

5) Hermann-Bruckmann, Denkmäler der Malerei d. Altertums T. 2.

6) Grautoff a. a. O. I. 109 kann sich nicht entschließen, das Bild in Dulvich für das Original des durch Audrans Stich (Andresen, Verz. d. Stiche nach Poussin, Arch. f. zeichnende Künste 1863 Nr. 412/3) bezeugten Werkes zu halten. Für unsere Untersuchung ist dies unerheblich.

7) Gramm a. a. O. 357 ff. Gramm hat sich die Mühe gemacht, in seinem Tafelband 93—95 die Kraftlinien, die er in den letztgenannten Werken wirksam findet, in schematischer Zeichnung den Aufnahmen der Bilder gegenüberzustellen. Da sehen wir die Elemente das Landschaftlichen mithandeln und mitleiden.

8) Teutsche Akademie I 367.

9) Walter Friedländer, Poussin 1914 S. 94/5 und Arch. f. Kunstgesch. I 1913 4. Lfg.

10) In Charles Blanc's Histoire des peintres, le Dominiquin S. 8 ff.

11) Mit Grautoff a. a. O. I 251 in der „Schiffszerstörung" der Odysseelandschaften eine Poussin verwandte Bildidee zu erkennen vermag ich nicht. Von dem Streben Poussins nach der Einheit des Sichtbaren ist hier gerade nichts; von dem lichtern Strandbilde mit den lagernden Frauen fehlt jede bildmäßige Verbindung zu der lokalen Schilderung des Kampfes zwischen den Riffen. Nach dem Vorgang Gramms a. a. O. 76 ff. nennt hier Grautoff — entgegen Goethes Definition der heroischen Landschaft, die beide zitieren — heroisch: das von menschlichem Affekt getragene Landschaftsbild.

12) z. B. Agostino Carraccis „Asyl" im Fries des Pal. Magnani Bologna vgl. Tietze im Jahrb. d. Kunstsammlungen d. A. K. XXVI. 51, 60.

13) 6 Abb. im Arch. f. Kunstgesch. I 1913 T. 69—72, 1 Abb. b. Friedländer a. a. O. 245.

14) Serra, Domenico Zampieri, Roma 1909 S. 121.

15) Dasselbe Nebeneinander in der Freskenfolge des Dughet in S. Martino ai Monti Rom (Gesch. d. Propheten Elias).

16) Diese Idee lebt nicht allein in den Landschaften mit bedeutendem Vorwurf, es haben gleicherweise teil an ihr Landschaften, wo ein Wanderer sich über eine Quelle bückt oder wo eine junge Frau am Fluß die Füße badet; ja sie lebt in den meisten Landschaftszeichnungen Poussins. Anders urteilt Grautoff a. a. O. I. 258, der von solchen reinen Landschaften gleicher Formkraft sagt „daß Poussin zuweilen auch nichts anderes als schöne Ausschnitte aus der Natur geben wollte und sie mit Figuren belebte, die nichts mehr als Staffage sind".

17) Abb. b. Emile Magne, Poussin 1914 S. 202.

18) Paul Desjardins, La méthode des classiques français 1904 S. 226 hat gezeigt, daß in Poussins Gesamtwerk die Einheit zwiefach aufgefaßt wird: einmal als Einheit der Historie, dann aber als Einheit des Gefühls.

19) Parallel mit der veränderten Auswahl aus dem antiken Stoffgebiet geht

die Rückkehr zu den hirtenmäßigen Ursprüngen des Judentums, zu Rebekka und Elieser, Ruth und Boas.

20 Dem entsprechend leuchtet ein, daß Poussin die in den spätern heroischen Landschaften aufkommenden nordischen Kastelle nicht im Sinn der Motivlandschaft interessant nimmt, als bröckelndes Menschenwerk, in das vegetabiles Leben wuchernd eindringt; sondern als fest bestimmte, ragende oder breitgelagerte Form.

21) Es wird später über die Farbe der heroischen Landschaft eingehender zu handeln sein. Wenn Delacroix in seinem schönen Aufsatz des „Moniteur" von 1853 gegen Poussin den schwerwiegenden Vorwurf erhebt, er hätte durch falsche und harte Farbe den Eindruck oft eher verwischt als gestärkt, so wird man dies Urteil dem großen Pathetiker zugute halten. Poussins Landschaft kann er damit nicht treffen, ohne ihren Sinn schlechthin zu leugnen.

22) Wilh. Waetzold, Die Kunst d. Porträts 1908 sagt bei der Beschreibung dieses Bildnisses (S. 353/5) treffend: „Hinter dem Kopfe stehen an der Atelierwand hintereinander ein paar große Bilder, geschichtet wie die Hügellinien auf den heroischen Landschaften".

23) Ernst Guhl, Kunst und Künstler d. 17. Jahrh. 1856 II. 283 ff. Poussin führt dort die nicht erlernbaren Dinge der Malerei auf, die erst zum Wesentlichen, zum Stil führen, sie bezeichnend als den goldnen Zweig des Vergil, den niemand auffinden noch brechen dürfe, er sei denn vom Schicksal dazu bestimmt.

24) vgl. Rudolf Borchardt: „Italien ist für den heroischen Griechen schon das Herdenland im Abend, eine ungeheure Hürde mythischer Rinder, von Göttern geweidet . . ." (Villa, eine landschaftsbiographische Studie 1908 S. 24).

25) Gegen Jaffés Datierung der Reise 1791 spricht die Unterschrift auf einem der innsbrucker Blätter: Joseph Koch aus Tirol 1789.

26) Ob ein von Dehio erwähntes Altarblatt der Dorfkirche Rosenberg (W. Jagstkreis) bez. Joseph Koch pinxit, darstellend eine Pietà mit dem Paradiesbaum im Grunde, vorn das sich öffnende Purgatorio, hierher gehöre, konnte durch den beim dortigen Vikar eingeholten Bescheid nicht ausgemacht werden.

27) In v. Fischers Nachruf: Neuer Necrolog d. Deutschen für 1839.

28) Tagebuch 54/5.

29) Beda Weber a. a. O. 151.

30) Diese Landschaft gehört zu der Louis XIV gewidmeten Serie von Stichen Baudets nach Poussin (A. 440—443). Bei der Schätzung, die David und mit ihm wohl seine Schüler für Poussin bezeugt hat, nimmt die Bekanntschaft Kochs mit diesem Stich nicht wunder. Wenn ich im folgenden die Abhängigkeit des Kochschen Blattes von dieser Landschaft nachweise, bleibe ich mir bewußt, wie vorsichtig man in der Beziehung sein muß. „Apoll unter den Hirten" z. B. steht in der ganzen Disposition, etwa wie hinter dem Gewässer der Profilzug der Rinder zwischen den Bäumen erscheint, Poussins „Apoll und Daphne" des Louvre besonders nahe. Und doch war dieses Bild bis zum Ankauf (1869) in Privatsammlungen so gut wie verschollen, ein Stich danach ist nicht bekannt.

31) Farbenstich; gleichlautendes Bildchen bez. 1769 in der Sammlung Bachofen Basel.

32) Kochs Kunstchronik (Neudruck) 132: „Die Schweiz ist auch noch außer Italien so etwas welches die aesthetischen Zugvögel lockt; der Sommer wird ange-

wendet, um das Land zu durchkäfern, auch wird die Natur nach gewißen Begriffen gestutzt und geputzt und man glaubt in einem modernen Garten anstatt in einsamen Gebirgen zu wandern . . . Nächst den Gastwirten sind die Veduten-Landschäftchens-Fabrikanten en Aquarell die gesuchten geistreichen Unterhaltungen".

33) Goethe notiert am 30. Sept. 1797, nach einer Fahrt auf dem Vierwaldstättersee bei Brunnen: „Grüne des Sees, steile Ufer, Kleinheit der Schiffe gegen die ungeheuren Felsmassen . . . wolkenumhüllte Gipfel, Sonnenblicke, gestaltlose Großheit der Natur". Was Koch im Tagebuch angesichts der Unermeßlichkeit des Raums empfand, findet hier Goethe angesichts der maßstablosen Steilheit des Gebirgs. Der unbildlichen Vedute Schützens, Wolfs und Dunckers folgt im 19. Jahrh. Didays und Calames atmosphärische, formfeindliche „Heroik". Weil unsere Zeit wieder zur Gestalt drängt, stehen ihr Schellenberg und Koch so nahe.

34) Sein Porträt von der Hand seines Schülers Anton Graff im Graffkabinett der Kunsthalle Winterthur.

35) Die von Jaffé a. a. O. 22 in diese Zeit versetzte aquarellierte Federz. „Grimsel" (Stuttgart) erweist sich als spätere Durchzeichnung des wiener Blattes, vermehrt um die Staffage, die Koch dem Bild „Grimsel" von 1813 gab.

36) Es darf daran erinnert werden, daß in derselben Zeit, da Schellenberg die schweizer Gebirgslandschaft in seinen Stichen bildmäßig erfaßt, Giambattista Piranesi in seinem Radierwerk der römischen Ruine Gestalt gegeben hat. Beim Venezianer Vasi löst sich der Bau—wie bei Aberli der Berg—in zarte Töne auf. Buti und Roberti notieren mit kleinlicher Gemächlichkeit das Zerstörungswerk der Natur; Panini säumt die antiken Paläste und Tore mit Anekdoten des Tages. Piranesi, den Dingen näher, gibt gereinigt von allem Illustrativen, ihre große Form.

37) Was Koch in den stuttgarter Jahren als Maler gekonnt hat, davon geben zwei Porträts eine gute Vorstellung, die einzigen die von Koch bekannt geworden sind: Bildnisse der Barone Gottfried und Karl v. Holtz (Schloß Welzheim, Württemberg). Der mattgraue Dekor einer Parklandschaft hinter den jungen Männern in Ganzfigur entspricht der von Kochs Lehrer Hetsch beliebten Porträtaufmachung. Wir sahen diesen Park noch auf den mythologischen Kompositionen von 1792.

38) Herausg. von D. F. Strauß, Kleine Schriften 1862 S. 303—332.

39) Charakteristische Probe: Wilsons Tiberlandschaft in Berlin.

40) Wie stark dieses Gesinnungsmäßige auch späterhin von Koch gewertet wurde, bezeugt sein Verhältnis zu Eberhard Wächter, dem er, als dem Guardian, dem treuen Verwalter von Carstens' Gut, 1834 seine Kunstchronik widmete.

41) Aubert, Casp. David Friedrich 1915 S. 28 hat gezeigt, wie um die Wende des Jahrh. Kopenhagen der Ausgangspunkt wird sowohl für den neuen plastischen Humanismus wie für das nordisch-romantische Naturgefühl (Runge—Friedrich—Carstens—Thorwaldsen).

42) Kunstchronik 76.

43) a. a. O. S. 48. Schöne hätte für seine historische Landschaft eine Bestätigung gefunden bei Fernow Röm. Studien II. 1806 S. 112, der die Landschafter des großen Stils definiert als „ernst, bedeutend, historisch-poetisch". Früher noch, um 1800, spricht Koch selbst davon, in einem Brief an den nürnberger

Kunsthändler Frauenholz (Andresen a. a. O. 14): „Mein hauptsächlichstes Fach der Landschaftsmalerei ist die historische oder dichterische Landschaft".

44) a. a. O. 67. Das Zitat aus dem Journal du Voyage du Cavalier Bernin, von Chantelou, Ausg. d. Gazette des beaux arts S. 64; in der Anm. ist „istoriatore" fälschlich als peintre d'histoire übersetzt.

45) a. a. O. 318. Hier mag Erwähnung finden, daß die romantische Aesthetik — Schelling Schlegel Tieck — einen neuen Begriff des Historischen geprägt hat, der sich fast deckt mit dem Begriff des Bedeutenden schlechthin (Friedr. Schlegels Kulturbegriff d. Historie). Unser Begriff des Historischen in der Kunst ist — kaum glaublich — noch halb befangen von dem Atelierszenario der Pilotyschule. Erst neuerdings bricht sich eine andere Auffassung Bahn.

46) Andresen a. a. O. 11 versichert, daß Koch von Neapel aus drei Monate lang Studien nach der Natur betrieben habe. Angesichts des Aq. v. Salerno möchte man dies glauben, trotzdem uns außer diesem Aq. nur eine Federz. der Alb. aus der Gegend erhalten ist: Vosseria bei Neapel.

47) Andresen a. a. O. 14. Eine analoge Teilung, die vielleicht auf frühe Claudes, wie „Echo und Narziß" von 1644, zurückgeht, im „Hylas" des Carstens, dessen Arbeit an den Argonauten 1796 beginnt.

48) Die Signatur links unten: Koch 1796, mit einem stumpfen Instrument, etwa dem Pinselstock, in die feuchte Farbe eingegraben, muß nach aufmerksamer Prüfung als unverdächtig bezeichnet werden. Singulär bleibt das Bild, da Koch erst 1803, nach der Ankunft Schicks, wieder ans Oelmalen geht. Fernow (Carstens, herausgeg. v. Riegel 1867 S. 143/4) berichtet, daß Carstens sich 1796/7 in Oelrepliken seiner Kreidekartons versucht hätte.

49) Koch selbst gibt sich Rechenschaft darüber, wenn er an Frauenholz schreibt (Andresen a. a. O. 16): „Was Sie übrigens an einigen meiner Landschaften aussetzen, haben Sie vollkommen Recht, daß die Gegenstände nicht genugsam auseinandergehen".

50) 6 große Sepiazeichnungen im Thorw. Mus. Kopenhagen Kat. 165 ff. Der Carstensbiograph Fernow urteilt darüber (Sitten -und Culturgemälde v. Rom 263): „Wallis zeigt sich in Kompositionen als einen Nachahmer Poussins. Er sucht Größe meistens auf Kosten der Schönheit, und da es ihm am Studium des Details gebricht, so ist seine Größe charakterlos und gewöhnlich leer".

51) Franz Kugler a. a. O. 310 hat treffend seine Arbeiten gekennzeichnet: „Ein reines, gemäßigtes männliches Gefühl, eine vollkommene Unbefangenheit der Existenz ist durchweg in ihnen ausgesprochen".

52) Vgl. Oeuvre du Poussin composé de 46 estampes, Duchange Paris, wo trotz der verschiedenen Stecher neben den Baudetserien nur noch „Rinaldo und Armida" (Dulvich) figuriert. Kein Wunder, wenn in dem Brief an Frauenholz (Andresen a. a. O. 14) unter den dort genannten Kompositionen Kochs auch ein „Rinaldo und Armida" auftaucht.

53) Sein Vorgang in „Oedipus mit seinen beiden Töchtern von Theseus begrüßt", von 1796 (Weimar).

54) Landschaft mit antikem Grabmal bez. 1846 (München). Eine starke männliche Erscheinung, war Reinhart künstlerisch ohne Wachstum. Wie Dughet den Dingen nicht auf den Grund gehend, begnügt er sich in seiner Landschaft mit Formeln der Erregung und der Ruhe.

55) Vorsichtig macht mich Kestners Andeutung (a. a. O. 100), Koch habe nicht nur in Straßburg, sondern auch in Rom anfangs teilgenommen an der „Ausgelassenheit der wilden Freiheitsverbreiter".

56) Andresen a. a. O. 14/5.

57) Brief vom 14. 7. 1804 (Haakh, Beiträge aus Württemberg zur neueren deutschen Kunstgesch. 1863 S. 137). Freilich bezweckt der Brief Schicks, den Vater seiner künftigen Braut in den Augen seiner Verwandten zu erhöhen. Für die hohe Schätzung Ossians zeugt Fernow (Röm. Stud. II 46), der von den schottischen Hochlanden sagt, sie „sind durch die ossianischen Dichtungen ein klassischer Boden für die Landschaftsmalerei geworden".

58) 1798 erwähnt in einem Brief an Frauenholz (Andresen a. a. O. 15).

59) W. v. Humboldt schreibt 18. 2. 1809 an Jacobi (Briefe an F. H. Jacobi her. v. Leitzmann 1892): „Den Dante kennt vielleicht kaum einer in Italien genauer, und wenige sind so in seine Poesie eingedrungen".

60) Kat. 263. Laut Brief an Frauenholz a. a. O. 15 im Oktober 1799 vollendet. Auch A. W. Schlegel (a. a. O.) erwähnt dies Aquarell, das Koch später zu Bildern desselben Themas verwertet.

61) a. a. O. 102.

62) Koch hat nach der Rückkehr aus Wien nach Rom, anspielend auf sein freundliches Geschick (Brief v. 3. 1. 16. an Langer, aus einer Sammlung von 51 Briefen Kochs in der K. Hof- u. Staatsbibl. München; im folgenden als Br. zitiert) eine „Heimkehr Jakobs" gemalt. Bei Kochs nahem Verhältnis zu den biblischen Symbolen ist es erlaubt, den „Noah" ähnlich zu deuten.

63) Fernows Versuch nach Proklamierung der römischen Republik, als Volksprediger die Römer mit dem kantischen Pflichtbegriff vertraut zu machen, wird Koch dem Manne kaum näher gebracht haben (vergl. O. Harnack, Deutsches Kunstleben in Rom 1896 S. 145).

64) Koch als Former der römischen Landschaft steht ähnlich zu Hackert und Reinhart, wie vor ihm Piranesi als Former der römischen Ruine zu seinen Zeitgenossen. Wie sehr dem in Rom lebenden Künstler von jeher der besondere Charakter großstädtischer Monumentalität den Austritt in die Landschaft erschwert hat, kann nur angedeutet werden. W. v. Humboldt, in seinem bekannten Brief an Goethe, schreibt von einer „himmlischen Wüstenei" um Rom, wodurch nur ausschließlicher die Schatten der Vergangenheit hier herrschen. Wirklich ist vom Leben der Erde als Gestalt und Wachstum Rom wie durch einen Wüstenring getrennt. Die Stadt ragt über Lava und geglühten Schutt, ihre Hügel sind keine erdgewachsenen Formen, ihre Weinberge und Gärten scheinen sonderbar verbannt in eine Welt von Stein. Nichts zeigt treffender als Piranesis Tivolifälle und seine Gärten Roms und Frascatis, wie dieser bauherrliche Künstler die Natur im Gegensatz zu allem Menschenwerk, als schlechthin Regelloses, als Wildnis auffaßt. Die englische Parkmode hatte freilich schon nach Rom übergegriffen und begonnen, den klaren Grundplan der Villen zu zerstören.

65) Wohl identisch mit dem Aq. „Opfer Noah", das Koch, neben andern Kompositionen, 1802 in Verbindung mit F. Giuntotardi malte (Holland, Allg. Deutsche Biogr. XVI 389).

66) Dafür malt Koch dem Schick in dessen Bild „Ruth und Boas" (Kopenhagen) die Landschaft hinein.

67) Vgl. Carl Schmidt, Das Naturereignis der Sintflut 1895 S. 40 ff. Daß die im neuen Jahrh. stark fortschreitende wissenschaftliche Erforschung außereuropäischer Länder ihren Niederschlag in diesem biblischen Bilde Kochs gefunden hat, ist sicher. In dem Jahr seiner Entstehung kehrt Alex. v. Humboldt aus Südamerika zurück; bald darauf wird Koch, der bei W. v. Humboldt in Rom verkehrte, mit der Ausführung von Zeichnungen zu dem großen Cordillerenwerk Alexanders betraut, wovon später die Rede sein wird. Auch in Deutschland drängt sich zur selben Zeit, nach einem Worte Runges, „alles zur Landschaft" (Runge's Hinterlassene Schriften I 1840 S. 7).

68) Jaffé a. a. O. 43 vermutet mit Recht in dem karlsruher Bild die 1805 im Café Greco ausgestellte Landschaft. Eine Prima-Malerei dieses Bildes laut Br. v. 12. 4. 24. in England.

69) Es gehört mit den schweizer Aq. der Ak. und mit den Sepiablättern und schweizer Aq. bei G. und O. Koch (Rom) zu den originalen Vorlagen, von welchen Koch sich zeitlebens nicht getrennt hat. In einem Brief an v. Fischer, vom 3. 5. 1805. erwähnt Koch schon ausdrücklich, von Neapel aus Salerno gesehen zu haben. Kochs Interesse für die sizilisch-unteritalische Küste bezeugt in dieser Zeit auch Schinkel (v. Wolzogen, Aus Schinkels Nachlaß 1862 I. 142).

70) Nach der Art der Erhaltung könnte es die von Koch erwähnte Prima-Malerei des münchner Bildes sein, was mit der Kochschen Angabe, daß es kleiner gewesen, stimmen würde. Wenn Koch nach zwanzig Jahren sagt, ein Engländer besitze das Bild alla prima, so braucht uns das nicht zu erschrecken. Ihn trügt oft nach viel kürzerer Zeitspanne die Erinnerung. Das Bild zeigt nicht nur Firnissprünge, sondern klaffende Spaltungen der Farbenschichten, so wie das bei Bildern ohne Untermalung oder mit schlechter Grundierung häufig ist.

71) Je eine bei Exz. Schöne und N. G. Berlin, 15 in Mappe 14/54 Ak. Die Blätter dieser Mappe stammen aus verschiedenen Skizzenbüchern. Jaffé a. a. O. 122 schließt wegen des gleichen Formats auf das gleiche Skizzenbuch. Er übersieht, daß zwischen den Zeichnungen zu den ersten Radierungen, und den spätern Serpentarablättern der Mappe ein Zeitraum von 20 Jahren liegt. — Wir zitieren im folgenden die Nummern der Radierungen nach Andresens Verzeichnis a. a. O.

72) Ganz ähnlich ist das Verhältnis eines Stiches nach Koch in Alex. v. Humboldts „Vues des Cordillères" (Paris 1810 Tafelbd. T. 5) zu einer Federzeichnung Kochs in Leipzig. Diese Federz. stellt sich dar als freie Replik der 20er Jahre, während die Entwürfe zu den Stichen in H.'s Werk, wie wir früher erwähnten, zwischen 1806 und 1810 fallen.

73) In Entwürfen der zwanziger Jahre zu demselben Thema (schöne Federz. „St. Georg" im Basler Kunstverein, u. Ak. 6320) kommt Koch auf diese Kompositon zurück.

74) Die vereinzelnde Schärfe in der Struktur des Gesteins, von erneutem Naturstudium zeugend, ist auch in A. 1, 11, 12 zu beobachten.

75) Das farbige Aufglühen, das gern beim ältern Millet vorkommt, bei Pisanello und früher bei Trecentomeistern, mag Koch am pisaner Trionfo della Morte bezaubert haben, wo jener Liebesgarten schön ist durch das Prangen von Blumen und Früchten aus dunklem Laubgehege. „Gedanken" a. a. O. 310: ‚Mit Vergnügen ließ ich mich im Campo Santo in Pisa drei Tage lang ein-

schließen: in den meisten Bildergalerien Europas würde ich nicht den reinen Genuß gehabt haben wie dort".

76) Br. 9. 6. 10.

77) Wie vorsichtig Ludwig Richters Lebenserinnerungen (5. Aufl. 1895 II 176. Tagebuch vom Winter 1824/5) zu gebrauchen sind, illustriert der Passus: „Auch eine Schweizerlandschaft hatte er in Arbeit und benutzte dazu die sehr unbedeutenden Aquarelle eines jungen Schweizers, da er selbst niemals in der Schweiz gewesen war und überhaupt keine andern Studien dazu hatte". Selbst wenn das Aq. „Schmadribach" (bei G. Koch Rom) nicht wäre, wüßten wir gerade über dieses Bild, an dessen zweiter Fassung Koch während Richters Romzeit arbeitete, Bescheid. Br. 10. 8. 11. sagt Koch, das leipziger Bild besprechend, ausdrücklich: „Auch besitze ich sehr fleißige Zeichnungen nach der Natur hiervon". Die schweizer Aq. bezeugt Koch schon 1799 (Andresen a. a. O. 14): „Ich habe viel aus den Schweizeralpen nach der Natur z. T. mit Wasserfarben gezeichnet".

78) Rugendas, der Maler subtropischer Ueppigkeit, hat diese Idee ad absurdum geführt. Sie spukt noch in der „Erdlebenbildkunst" des Carus (Neun Briefe über Landschaftsmalerei 1835).

79) Von Jaffé a. a. O. 113 fälschlich Olevano genannt und a. a. O. statt A. 7 A. 11 als Vorbild bezeichnet.

80) Besprochen von Gramm a. a. O. 46, 48. Diese Federz., von der Gramm sagt, sie stehe zwischen Poussin und Rottmann, wird mit der Tiberlandschaft von 1818 verglichen werden.

81) Br. vom 23. 11. 11. Jaffé a. a. O. 40 irrt doppelt: erst deutet er Kochs Briefstelle wegen einer Bemerkung über Winzerstaffage als auf das „Winzerfest bei Olevano" von 1812 sich beziehend, das erst in Wien entstanden. Daraufhin vergleicht er dieses Sabinerbild mit jenem Claudeschen, während Koch an sein „Aqua Acetosa" denkend, den Landschaftscharakter seines Naturvorbildes mit Claudes „Mühle", nicht sein werdendes Bild mit dem gestalteten Claude zusammenbringt. Den Analogieschluß, den Koch mit seiner Bemerkung vorgreifend parieren wollte, zieht Jaffé, visiert aber das falsche Objekt.

82) Die Entwickelung des Claudeschen Flußbildes zeigt einwandfrei die mit dem „Molino" 1648 einsetzende Wirkung Poussins, dessen Diogeneslandschaft in demselben Jahr entstand. Kochs Tiber rückt heran an Poussins berliner Tiberlandschaft, die von derselben Stelle aus gesehen ist. Das Interesse, das seit der Jahrhundertwende Claude entgegengebracht wird, gilt einem andern Claude, als dem von den Künstlern des 18. Jahrh. verehrten. Da war es das Liber Veritatis und waren es Frühbilder, die namentlich auf die Engländer stark gewirkt haben. 1797—1800 erscheinen Schlotterbecks Stiche nach Claudes „Tageszeiten", worin Claude die tektonische Klarheit der „Jahreszeiten" Poussins nachfühlend erstrebt. Die 1800, 1804, 1805 von Gmelin gestochenen Bilder Claudes sind beherrscht vom Typ des „Polyphem" und des „Diogenes".

83) Ein indirekter Beleg für die Wirkung dieser Landschaft schon im Winter 1811/12 ist des Maler Müllers Beschreibung einer „Nausikaa" Eberleins, dessen Abhängigkeit von Koch uns aus spätern Bildern bekannt ist (Brief aus Rom v. 16. 2. 12, in Friedr. Schlegels Mus. I 455 ff.). Wir glauben da von Kochs Bild zu hören, das — damals in Rom ausgestellt — von Müller einen Monat später

in seinen Kunstnachrichten für das „Museum“ ausführlich geschildert wird (vergl. Anm. 1).

84) Bezeugt wird uns namentlich der starke Eindruck auf Rottmann, von dem sein Biograph Pecht erzählt, einzig diese Landschaft Kochs hätte den jungen Künstler in München zu fesseln vermocht.

85) Zeichnungen zu Kräutern und Strauchwerk Ak. Skizzenb. 10/51 S. 5 bis 12.

86) Jaffé a. a. O. 44 findet an dem Bild „einen langweiligen bräunlichen Galerieton“, von dem er behauptet, er hätte in der Zeit Kochs Umgebung beherrscht. Mir ist das Gegenteil bekannt, nämlich durchgehend eine Verblasenheit, die duftig sein soll (ich nenne nur Giuntotardi). J. scheint Delacroix zu folgen, der aus Poussins mählichem Verzicht auf den Reiz der Farbe schließt, der Künstler wäre ahnungslos dem Einfluß römischer Maler seiner Zeit erlegen.

87) Ersichtlich in den spärlichen Landschaftszeichnungen des wiener Skizzenbuches Ak. 10/51.

88) Vgl. Friedr. Schlegel an Boisserée (Sulpiz Boisserée I 1862 S. 210).

89) Br. v. 20. 9. 15. Es handelt sich um die Förderung des Ankaufs der großen Regenbogenlandschaft durch die Münchner Akademie. Der Erfolg von Langers Bemühen ermöglichte Koch denn auch die Rückkehr nach Rom.

90) Rumohr besaß laut Br. v. 13. 3. 14. von dem Bild eine Skizze; seine Schätzung gerade dieser Landschaftsform erklärt sein a. a. O. zitiertes Urteil über Kochs Leistung als Landschafter.

91) Radierfolgen nach Fresken und Bildern Dughets erschienen: 1810 (Parboni), 1813 (Giuntotardi), 1824/30 und 1843/4 (Heydeck).

92) Richter a. a. O. II 52.

93) Br. v. 21. 11. 1812: „Auch ein Schweizer so mir eine Alpenlandschaft abkaufte, wollte diese Gegend (Wasserfälle bei Subacio) von mir gemalt wissen, dieser Schweizer weiß was gut . . .“

94) Das Maß literarischen Einflusses auf die Künstler um 1800 hat Rumohr in einem schönen Aufsatz: Ueber den Einfluß der Literatur auf die neueren Kunstbestrebungen der Deutschen (Raczynski a. a. O. III 1841 S. 371—382) einwandfrei bestimmt. Den bestmöglichen Fall der Einwirkung beurteilt Rumohr: „Ueberhaupt aber möchten die Schriftsteller welcher Art sie sein mögen, auf die künstlerischen Tätigkeiten gar selten einen förderlichen Einfluß ausüben. Fassen sie dieselben richtig auf, so werden sie doch ihre Begriffe und Regeln in einer Weise ausdrücken, welche dem künstlerischen Geiste ganz entgegengesetzt, daher fast unverständlich ist“. Einen entgegengesetzten Standpunkt in der Beurteilung des Einflusses romantischer Philosophie und Dichtung auf die bildende Kunst nimmt in jüngster Zeit ein: v. Kleinmayr, Die deutsche Romantik und die Landschaftsmalerei 1912.

95) Br. v. 17. 1. 15. Jaffé a. a. O. 45 verwechselt den Künstler mit seinem 6 Jahre jüngern Bruder Friedr. Olivier, von dem sich zwei Landschaften in Basel befinden. Ferdinands Ideale Landschaft um 1840 (Basel, Replik in Posen), aus des Künstlers letzten Jahren, hat etwas formelhaft Erstarrtes; übereinstimmend darin mit Kochs Spätwerken.

96) Zwei Holztafeln derselben Größe „Bei Olevano“ u. „Italien. Landschaft“ (Kopenhagen) dürften in diese Zeit gehören, ebenso das Bildchen „Heilige drei Könige“ (Innsbruck), mit Olevano im Mittelgrunde.

97) Beda Weber a. a. O. 152.

98) Rumohr a. a. O. 208 bemerkt während seiner 2. italienischen Reise 1816 ff., „daß der Wiener Bleystift, von harter, feinspitziger Art, unter den Künstlern in Ruf gekommen war, woher viele ihre Zeit an zarte Zeichnungen verschwendeten, bey welchen die Manier Alles, der Gehalt ganz gleichgültig war". Von dieser spitzigen Art sind schon Kochs wiener Zeichnungen und dann die römischen bis 1820. Des jungen Schnorr und Reinholds Landschaftszeichnungen dieser Jahre werden durch Rumohrs Bemerkung nicht getroffen. Sie sind nicht stark, aber frühlinghaft zart.

99) „Koch zwischen Mode und Malerei" Aq. bez. 1791 (Stuttgart) und „Prediger u. Gemeinde" Sepia bez. 1793 (N. G. Berlin).

100) Es wird auf das innsbrucker Bild (quadr. Federz. bei O. Koch Rom) Bezug genommen.

101) Tier-, Fels- und Baumstudien im Skizzenb. Ak. 8/51.

102) Ich beziehe mich auf das mir bekannte wiener Bild, das bis auf geringfügige Abweichungen der Staffage dem bozener entspricht.

103) Eine große Aquarellvedute Giuntotardis bez. 1805 (Karlsruhe) und das gleichzeitig mit Kochs „Tivoli" gemalte Bild Fohrs (Frankfurt) zeigen dieselbe Anlage, wodurch wenn nicht die künstlerische so doch die faktische Richtigkeit des Blicks erwiesen scheint.

104) Koch läßt sich in dieser Zeit gelben und braunen Lack aus München kommen. Das Grün muß er mischen, woraus sich eine oft störende Heftigkeit des Farbtons ergibt.

105) Die erste Redaktion der Kunstchronik, in Wien verfaßt, sollte eine Polemik gegen Goethes Hackertbiographie bringen. Ueber wichtigern Betrachtungen war Koch sein Objekt abhanden gekommen.

106) 1798 bemerkt A. W. Schlegel („Die Gemälde". Böcking IX 30), bei Hackert käme deshalb ein Gefühl von Größe nie auf, weil er „das Große in einer saubern Verkleinerung" gebe. 1914 erkennt Georg Biermann (a. a. O. I S. XXXXIV) angesichts der Tiberlandschaft Hackerts, „wie dieser letzte große Erbe der klassischen Tradition im Geiste jenes Poussin und Claude Lorrain von der neuen romantischen Sehnsucht seiner Zeit erfüllt gewesen ist".

107) Beda Weber a. a. O. 153.

108) Figurenkompositionen aus dieser Zeit Ak. Mappe 12/54 u. 13/54, und zwei Federzeichnungen N. G. Kat. 13 u. unbz., sind in ihrem schönen Einklang von Mensch und Landschaft mit Poussins „Apoll und Daphne" vergleichbar.

109) Das Datum belegt durch Br. vom 28. 4. 22. und Richter a. a. O. I. 141 f. Nach Bötticher „Malerwerke d. 19. Jahrhunderts" soll Koch 1823 noch einen „Grindelwaldgletscher", 1825 ein „Wetterhorn" gemalt haben. Die große Federz. „Schmadribach" (Basel) scheint eine Durchzeichnung der Kompositionsskizze des münchner Bildes zu sein.

110) Im Kat. d. Jahrh. Ausstellg. II 276 um 1816 datiert, während Tschudi a. a. O. I S. XV es für die wiener Zeit in Anspruch nimmt, als unter dem Einfluß Brueghels entstanden. In der Zschr. f. bildende Kunst. Neue Folge XVII. 176 fälschlich als tiroler Landschaft bezeichnet. Namentlich die ältern Lexica erzählen gern, daß mehrere tiroler Gegenden Kochs großen Ruhm erlangt hätten. Es handelt sich wohl durchweg um Bilder aus dem berner Oberland, zurückgehend

die schweizer Aquarelle. Von dem einzig bekannten tiroler Aquarell war ıer die Rede. Eine „Ansicht der Jungfrau von dem Tale Interlaken“ (Kopenen) muß vor „Schmadribach II“ gemalt sein, da die gesprächigere Staffage J. C. Dahl stammen soll, dessen Italienreise 1820|21 stattfand; drei römie Bilder Dahls im Thorw. Mus. sind April-Juni 1821 datiert.

111) Es sind Eichbaum und Fels aus den Serpentarastudien um 1820, gleichormt wie in der innsbrucker „Serpentara“.

112) Ein Ausdruck Fernows (Röm. Stud. II. 48) für alle nichtitalienische Natur.

113) Jener ältere Schellenberg, dessen innere Verwandtschaft mit Koch wir betont haben, gibt in seinem Farbstich „Kräjen“ das zürcher Mittelland in ähnlicher Fassung; geformt, doch ohne das Leben der Form und ohne Bodenentwickelung zum Tal hinab.

114) Von Jaffé a. a. O. 117 „dem Stil nach ca. 1816“ angesetzt.

115) Von diesem hat Großpietsch 1822 sechs Radierungen gemacht, die Koch mit Recht matt findet.

116) Kunstchronik 133: „Die kleinen Städte im obern Italien sind ganz im Einklang mit der malereischen, nicht durch Kunst verhunzten Umgebung“.

117) Eine Federz. N. G. Kat. 13 gibt eine Flußlandschaft von verwandtem Rhythmus.

118) Eine vorbereitende Fassung dieser „Serpentara“ i. d. Zeichnung Ak. 6328, mit dem Zug der heiligen drei Könige bez. „JK. 1820. Das Bild befindet sich in England“. Gleichlautende quadr. Federzeichnung N. G. Kat. 14. Die Replik bei Schöne, um 1832, zeigt die charakteristischen Abweichungen des Spätstils: Verschleifung der Fels- und Bodenform, kahle Wucherungen, Knickung der Aeste, allgemeine Aufhellung ohne Tonigkeit; erregte Staffage (kämpfende Stiere) von Genelli hineingemalt.

119 Brief vom 26. 5. 26 an v. Fischer: „Alldort hat die Natur einen Urcharakter, wie man ihn beim Lesen der Bibel oder des Homer sich denken kann“.

120) Goethes Schriften und Aufsätze zur Kunst (unverändert nach der Handschrift) herausgeg. von Friedr. Strehlke S. 876 ff.

121) Konrad Lange, Das Wesen der Kunst. 2. Aufl. 1907 S. 528.

122) Nicht bekannt, doch belegt durch Richter a. a. O. I 176 II 30. Ausgest. Berl. Ak. Kunstaustellung 1826.

123) Wahrscheinlich ist das Bildchen die Ueberarbeitung einer vor 1820 begonnenen Holztafel. Die Baumgruppe links, in ihrer etwas naturalistischen Formvereinigung von Pinie, Laubbaum und Zypresse, steht der Gruppe in der Tiberlandschaft (Basel) nahe. In einem Brief an v. Fischer von 1825 offeriert Koch dem Freund, eine unvollendete Komposition dieses Inhalts, die er auf Lager habe, für ihn fertigzustellen. Da v. Fischers abschlägige Antwort erst 5 Monate später in Kochs Hände kam, kann Koch derweilen an dem Bildchen etwas getan, es dann aber haben liegen lassen zugunsten der neuen größern Komposition von 1827.

124) Abb.: 20 Landschaftsstudien aus dem Sabinergebirge, photogr. v. Edlich, Dresden 1871.

125) Der Maler Führich schreibt am 13. 10. 27 über das eben vollendete Bild (Briefe aus Italien 1883 S. 42): „Ruhe und Stille liegt trotz dem geschäf-

tigen Treiben in diesem Bilde, wovon man sich ohne es gesehen zu haben, nen Begriff machen kann".

126) Abb. in „Iconografia Dantesca" von Ghirardini, Vicenza 1904 T. 4 Außer den Fresken sind dort abgebildet die vier Danteradierungen von 1809 die 40 Dantezeichnungen der Secundo-Genitur (Dresden). Eine Würdigung Kochs Dantewerk in Ludwig Volkmanns „Iconographia Dantesca" 1897 und einem Aufatz V.'s i. d. Zschr. f. bild. Kunst 1906 S. 33 f.

127) Schon Andresen, der a. a. O. 18 das basler Bild 1829 ansetzt, ne das innsbrucker Bild Replik; Jaffé läßt es Original sein. Durch die im LXII Jahresber. d. Kunstsammlung Basel S. 24 veröffentlichten Briefe Kochs und Wittmers an die Käuferin des basler „Macbeth", Frl. Linder, ist die Frage auch quellenmäßig im obigen Sinn entschieden. Die innsbrucker Replik ist von G. Busse 1836 in Rom radiert worden.

128) Hamann a. a. O. 19 spricht gerade vor diesem Bild von einer „symbolisch wie zeichnerisch glücklichen Vereinigung von Menschen und Natur". Er bezieht sich allerdings auf die innsbrucker Replik, deren Figurenstil aber durchaus dem basler Bild entspricht. Riegel a. a. O. 120 nennt das Bild als Probe der auf die ältere ernstgestimmte Art zurückgreifenden Alterswerke, die „breiter und härter" wirkten.

129) Künstlermonographie Prellers v. J. Gensel 1904 S. 18.

130) Daß auch von Künstlern andrer Nationen die römische Natur um diese Zeit als Brigantaggio genommen wurde, erhellt aus einer hübschen Bemerkung Wasmanns von 1832 über „Cervara" (Friedr. Wasmann, Ein deutsches Künstlerleben her. v. B. Grönvold 1915 S. 103): „Die „ersten Zivilisatoren" des Städtchens waren französische Maler aus der Schule des Vernet, die in „la nature en ravage" machend, die schroffen Felsenpartien der Gegend zu Bildern brauchten, auf denen ein zerschmetterter Leichnam fortgetragen oder eine Mord- und Räuberszene vorgestellt wird . . ."

131) Fhr. Carl v. Heideck hat den Jäger mit Hunden hineingemalt. Da v. Heideck 1814/5 in Wien war, datiert Jaffé das Bild 1814. Herr v. Heideck kam aber auch 1829 aus Griechenland nach Rom, was ausgezeichnet zu dem Stil der Landschaft paßt.

132) Das Motiv auf einer Zeichnung um 1820 N. G. Kat. 19 und in späten Nachzeichnnngen in Basel T. 8/36.

133) Abb. J. Vogel, Das Römische Haus 1903. Ueber Kochs Landschaften der Zeit notiert am 10. 3. 1832 der Maler Erwin Speckter (Briefe aus Italien 1846 I 308): „Farbe, oft auch Zeichnung und Anordnung sind etwas kleinlich und modern". In der Einleitung zu Speckters Briefen macht Rumohr (S. XXXII) „die bloß geselligen Cotterien von Künstlern" für die Erscheinung haftbar, daß „über bloße Manieren des Vortrags Vereinbarungen haben eintreten und herrschend werden können, die weder von den dargestellten Gegenständen noch von den Eigentümlichkeiten der verschiedenen Künstler begehrt wurden".

134) Offenbar identisch mit dem „Apollo unter den Hirten", den Wasmann (a. a .O. 116) 1833 bei Koch in Arbeit sah: „Ein wunderschönes, erst untertuschtes Bild, das auf der Staffelei stand". Die kopenhagener Replik hat G. Busse 1837 in Rom radiert.

5) 40 Blatt Bleistiftzeichnungen in Basel Mappe T. 8; 20 Federz. in Inns-
von welchen H. Semper (in einer Festschrift zum kunsthistor. Kongreß
uck 1902) 5 abgebildet hat.

6) Ein äußeres Indizium: Koch signiert in den 30er Jahren seine Bilder
der garnicht, oder nur J. K., und läßt sie durchweg ohne Datum.

Vita.

Wilhelm Stein, aus Zürich, geboren am 26. August 1886 in Zürich als Sohn des Dr. Ludwig Stein, Universitätsprofessor a. D., und seiner Frau Auguste geb. Ehrlich, verließ im Herbst 1904 das Städt. Gymnasium Bern mit dem Zeugnis der Reife. Er studierte dann Kunstgeschichte, Archäologie und Philosophie an den Universitäten München (drei Semester), Bern (ein Semester) und — unterbrochen durch vier Jahre landwirtschaftlicher Tätigkeit — seit Winter 1910 in Basel (acht Semester), wo er im Frühjahr 1916 sein Studium abschloß. Dazwischen fällt 1913/4 noch ein Aufenthalt in Berlin (zwei Semester).

Er hörte Vorlesungen der Professoren Ganz, Goldschmidt, Heidrich, Riehl, Rintelen, Voll, Weese; Furtwängler, Löschke, Pfuhl, Thiersch; Cassirer, Joël, Lipps.

Er nahm teil an Uebungen der Professoren Ganz, Goldschmidt, Heidrich, Rintelen, Weese; Furtwängler, Löschke, Pfuhl; Joël.

Seine Dissertation ist unter der Leitung des Herrn Professor Dr. F. Rintelen entstanden.